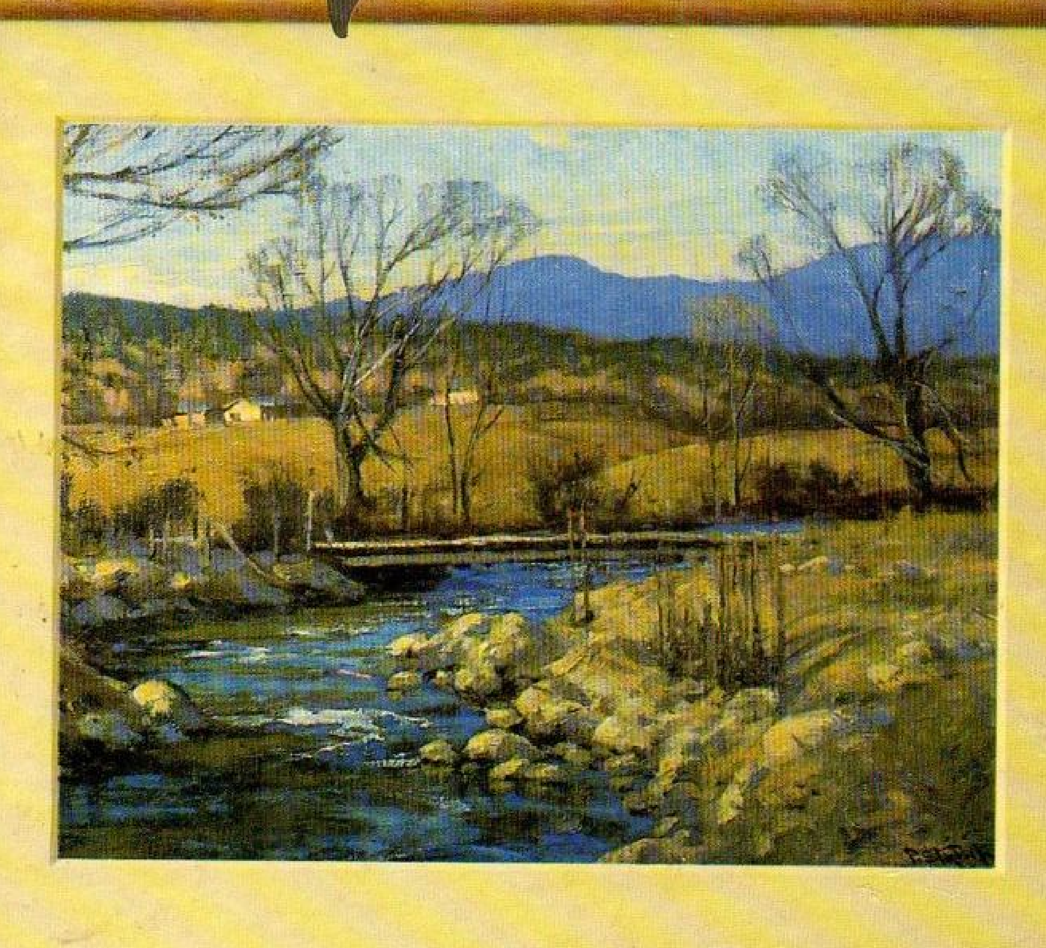




PINTURA A ÓLEO - III



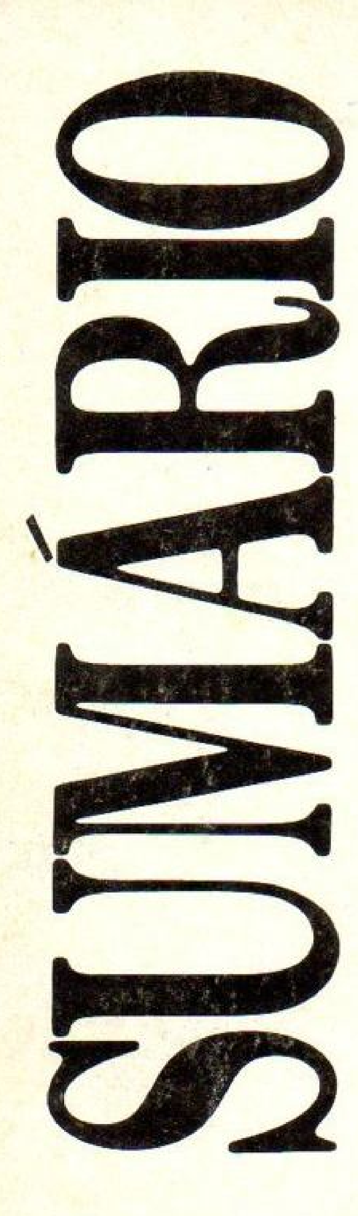




PINTURA A ÓLEO - III



SUMÁRIO





Título original da obra em fascículos: DRAW IT! PAINT IT!
Título da versão em língua portuguesa: DESENHE E PINTE
CURSO GLOBO DE DESENHO E PINTURA é uma reedição do fascículo DESENHE E PINTE

Tradução: Cássia Rocha, Regina Amarante.
Consultoria: Manoel Victor, Vera Rodrigues, Caetano Ferrari.
Foto de capa: Sérgio Tegon. Materiais gentilmente cedidos por Aeroart e Casa do Artista.
Distribuidor exclusivo para todo o Brasil: Fernando Chinaglia Distribuidora S.A., Rua Teodoro da Silva, 907, CEP 20563, telefones: (021) 577-6655 (r. 204) e 577-4225, Rio de Janeiro, RJ.

Editora Globo S.A.
Rua do Curtume, 665/705, Blocos D e E, CEP 05065, São Paulo. Telefone: (011)262-3100, Telex: (011)54071, SP. Brasil

Impressão: Cochrane S.A., A. Escobar Williams 590, Santiago, Chile.

ISBN 85-250-0720-X Obra completa
ISBN 85-250-0730-7 Volume 10



Foto: Rômulo Fialdini

Figuras enigmáticas

Plasmar a realidade social e transmitir uma impressão subjetiva: foram essas as principais motivações do trabalho do artista brasileiro Carlos Araújo neste painel *Os operários,* do qual se vê um detalhe.

A relação entre as figuras e o fundo cria um contraponto interessante. Enquanto o grupo humano em primeiro plano recebeu tratamento realista — exigindo estudos preliminares sobre tipos físicos específicos e sobre a incidência de luz nas figuras, suas cores e sombras —, o plano de fundo foi abordado por Araújo de maneira mais abstrata, abrindo espaço para sua sensibilidade e emoção, e proporcionando à pintura um clima denso, profundo e inquietante. Esse contraste de tratamento contribuiu também para dar maior destaque às figuras humanas dentro da composição.

A carga subjetiva desse painel advém do tratamento pictórico, como o uso de sombras esfumadas, em algumas áreas, obtidas pela sobreposição de uma série de veladuras — média de sete a dez camadas de tinta a óleo bem diluída — sobre o painel. Isso produz um intenso matizado e confere transparência e profundidade à cor, empregada pelo artista de maneira discreta e harmônica. À medida que o detalhamento anatômico vai sendo construído pela sucessão de veladuras e esfumados, a figuração ganha profundidade e volume. A pintura resulta numa cena equilibrada, onde o movimento da composição das figuras humanas e a tensão física que elas estampam se mesclam com os demais elementos, gerando uma situação enigmática.

A preferência de Araújo pelo óleo é justificada pelas características desse medium: nele a condensação do pigmento é lenta e nunca se sabe exatamente a ordenação pictórica que a tela terá daqui a vinte ou mais anos. Segundo o artista, é esse aspecto que torna a pintura a óleo algo vivo — desde, é claro, que a sua base tenha sido muito bem preparada, para evitar que a camada de tinta, com os anos, se despedace em minúsculos fragmentos.

Os operários, *de Carlos Araújo, óleo sobre madeira, 1980, 3 x 5 m.*

Marinhas

☆ **UMA AJUDA VALIOSA**

A fotografia é um recurso muito útil para os marinhistas, pois é difícil analisar tons e padrões de um motivo em incessante movimento, como o mar. A fotografia "congela" esse movimento, permitindo-lhe estudá-lo à vontade. O conhecimento que você assim adquire o ajudará muito ao pintar.

! **ATENÇÃO PARA A COR**

A cor do mar depende do céu e das condições do tempo. Num dia claro e ensolarado, ele pode ser de um azul intenso, semelhante ao do céu; num dia nublado, assume, em geral, uma tonalidade cinzenta, reflexo das nuvens carregadas.

O mar constitui um dos motivos favoritos de boa parte dos pintores, havendo muitos, como o brasileiro José Pancetti, que lhe dedicaram a maioria de seus trabalhos. Contudo, reproduzir sobre tela ou painel o movimento incessante do mar não é uma tarefa simples — embora algumas providências básicas possam ajudá-lo bastante a tornar-se um marinhista de sucesso.

Planeje o trabalho

Qualquer que seja o motivo que você pretende pintar, observe-o bem antes de iniciar o trabalho e planeje com cuidado todas as etapas da execução. Tratando-se de marinhas, a melhor abordagem consiste em pintar diretamente sobre a tela, sem desenhar os detalhes de antemão. Às vezes, é melhor trabalhar de memória, pois o movimento da água constantemente altera a aparência do motivo.

Ao contemplar a cena, atente para os padrões repetitivos das ondas, da espuma e dos reflexos. Esses padrões são muito complexos; assim, selecione-os com cuidado e procure memorizá-los, para facilitar sua tarefa. Observe também as diferentes tonalidades do mar, sobretudo nas ondas; modele estas com precisão, para parecerem tridimensionais.

Depois de analisar bem o motivo, esboce as ondas, pedras e demais elementos que você selecionou. Não se preocupe ainda em desenhar os detalhes das formas, porém verifique se a perspectiva está correta (veja os esquemas na página seguinte). Determine a estrutura tonal, pintando a base dos claros e escuros.

O movimento

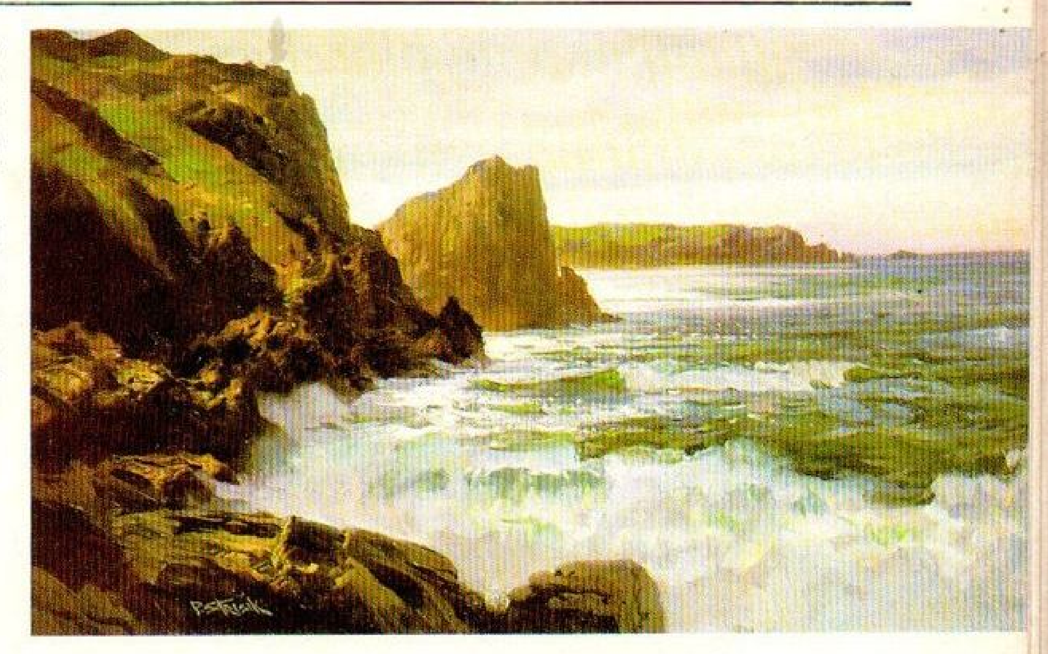
Ao pintar, lembre-se de que, mesmo quando calmo, o mar não apresenta um único tom geral; o vento, por

Abaixo: Manhã de verão, *de E. John Robinson, óleo, 61 x 91 cm. Mesmo deste ponto de vista incomum, as ondas seguem as leis da perspectiva; ache o ponto de fuga traçando as linhas básicas.*



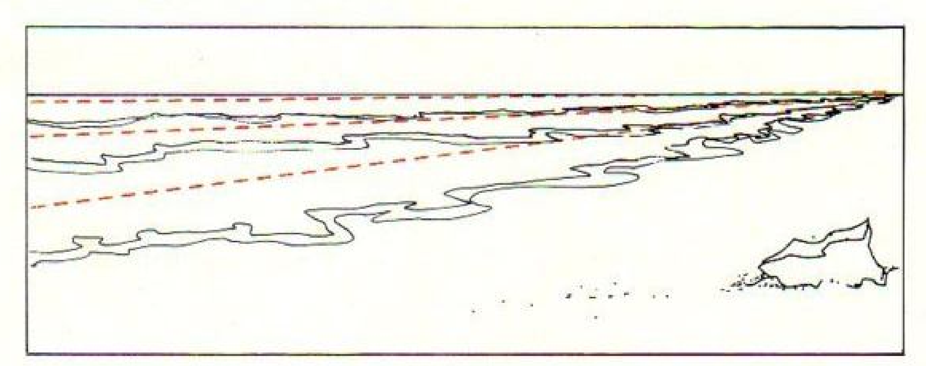
mais leve que seja, agita a superfície e cria ondulações, que possuem áreas de luz e sombra. Assim, não deixe de variar os tons do mar: as mudanças tonais o ajudarão a captar o efeito de movimento.

Ao mesmo tempo, não seja meticuloso demais. Não procure colocar na tela todos os detalhes da cena. É melhor pintar, por exemplo, duas ou três ondas e deixá-las representar as restantes do que sobrecarregar o quadro com uma dúzia de ondulações.

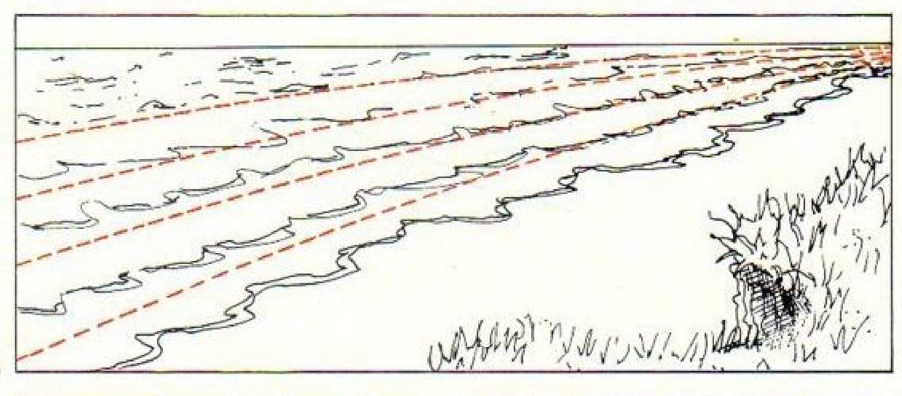


À direita: Luz cintilante, Cornualha, *de Paul Strisik, óleo sobre tela, 30 x 51 cm. As pinceladas uniformes, ao longe, indicam o escorço das ondas.*

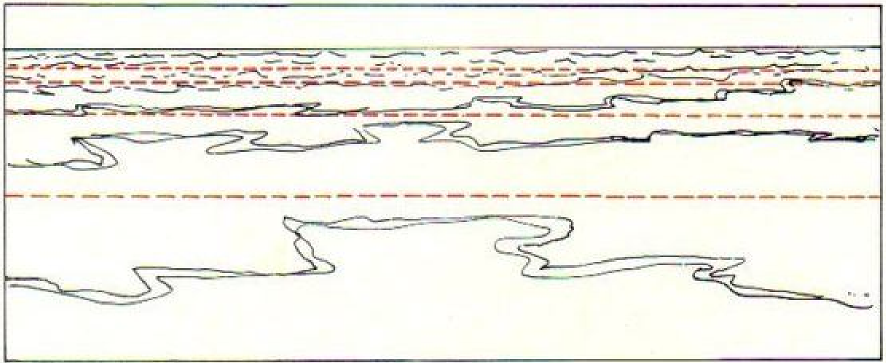
PERSPECTIVA NO MAR



ONDAS VISTAS DA PRAIA
As ondas que chegam à praia formam uma série de linhas paralelas, que recuam até um ponto de fuga no horizonte. No entanto, como estão em constante movimento, as linhas de perspectiva tendem a parecer sinuosas. Assim, antes de pintá-las, faça exercícios preliminares para reproduzi-las de maneira correta.

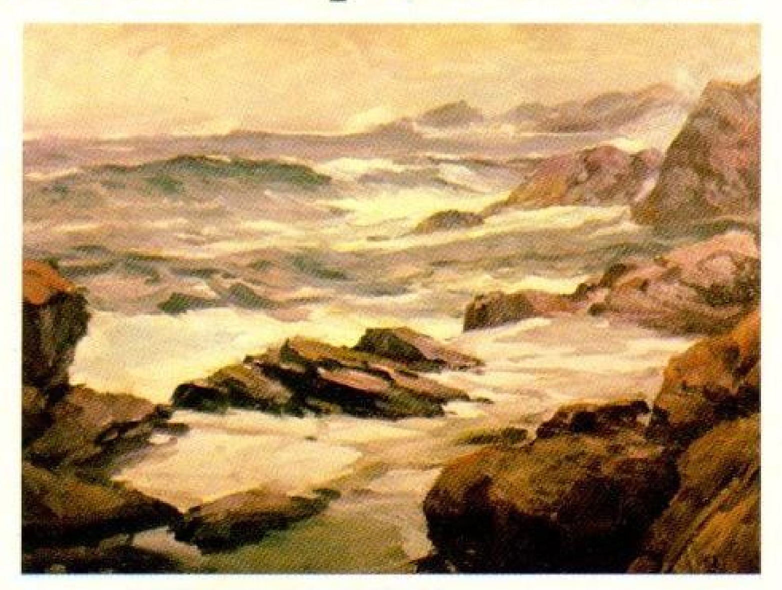


ONDAS VISTAS DO ALTO
Ao olhar para o mar do alto de um rochedo, as ondas parecem curvar-se em torno da costa. Na verdade, sendo paralelas entre si, elas convergem para um ponto de fuga no horizonte. Mais uma vez, exercite-se na perspectiva antes de pintar.



ESCORÇO
Quando você contempla o mar, as ondas ficam escorçadas; além disso, parecem achatadas e dão a impressão de que se juntam mais à medida que se aproximam do horizonte. Para incorporar essa sensação à sua tela, pinte mais detalhadamente apenas as ondas do primeiro plano; faça as outras mais planas e longas, separadas por intervalos menores.

Trabalho de pincel em ondas



A pincelada é a chave para transmitir o movimento do mar. Em geral, a maior atividade está no primeiro plano, onde você deve aplicar pinceladas curtas e vigorosas, na mesma direção em que se orienta o movimento da água. Pinceladas para cima captam o movimento circular e ascensional da onda antes de quebrar-se, enquanto pinceladas em curva para baixo sugerem a força da onda em direção ao fundo.

Para pintar o mar distante, faça pinceladas longas e horizontais, cada vez com menos detalhes.

À esquerda: Após a tempestade, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm.*

A onda que está para quebrar é feita com pinceladas diagonais entrecortadas.

Para o mar distante, o autor usou pinceladas horizontais achatadas e variou menos os tons.

A cor da espuma é apagada, quando a luz do sol não incide sobre ela.

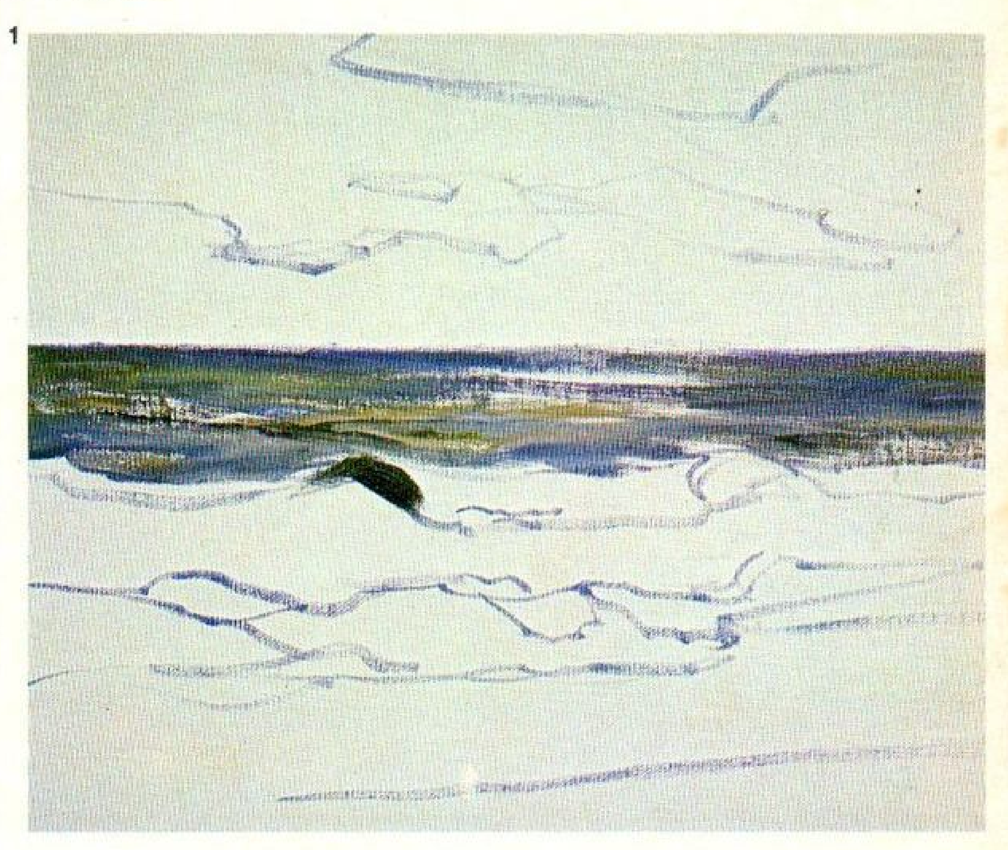
O impasto grosso sugere a textura da espuma.

A alternância de claros e escuros indica os padrões do movimento.

Exemplo: ondas do mar

Neste exemplo, o artista George Cherepov concentrou-se nas ondas suaves do mar calmo. Antes de iniciar o trabalho, estude bem a composição. Em seguida, faça um esboço superficial, usando um pincel redondo de marta ou misto de marta e azul-cobalto diluído com terebintina. Desenhe as ondas com traços fortes, "congelando-lhes" a forma.

1



1. A água distante

Misture azul-cobalto, amarelo-ocre, verde-esmeralda e branco-de-titânio, diluindo-os com preparado até atingir uma consistência cremosa. Mergulhe nessa mistura um pincel grande de cerdas duras e faça a água distante com pinceladas longas e horizontais. Acrescente mais azul-cobalto para as áreas mais escuras, e amarelo-ocre para as mais claras; nos lugares em que a água reflete a luz do sol, deixe a tela em branco.

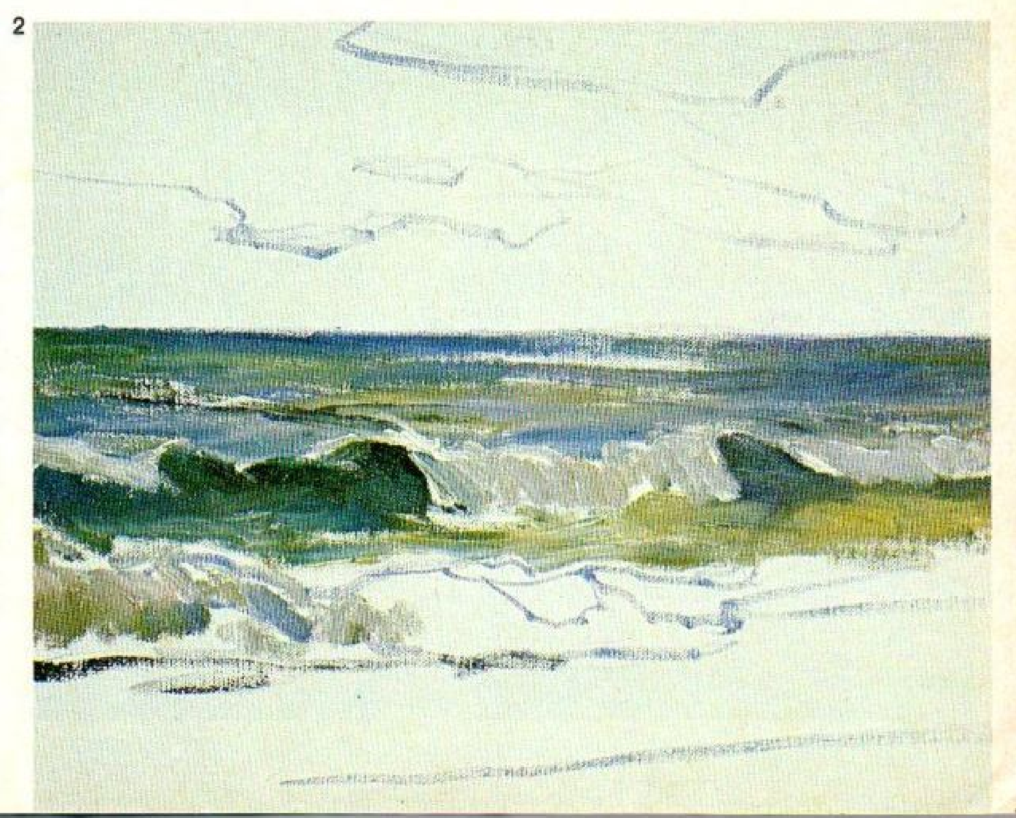
Junte ainda mais azul-cobalto à mistura mais escura e faça uma única pincelada na curva da onda, para sugerir sombra. Pinte-a com tom suficientemente profundo para indicar que a onda se enrola.

2. A onda principal

Com as mesmas misturas da primeira etapa, pinte a frente da onda, lembrando-se de que ela está na sombra. Use as misturas mais escuras na borda superior, onde a onda se enrola e a sombra é mais profunda; aplique as mais claras na base.

Comece a fazer a espuma, cobrindo primeiro as áreas mais sombreadas. Prepare uma mistura de azul-cobalto, amarelo-ocre, terra-de-sombra queimado e muito branco, e aplique-a com pinceladas vigorosas, curvadas para baixo. Trabalhe da mesma forma a espuma da onda no primeiro plano. Depois, acrescente mais amarelo-ocre à mistura da espuma e aplique pinceladas com esta cor quente no lado direito, onde a luz do sol incide sobre a água.

2



3



3. A onda quebrada

Termine a espuma sombreada da onda do primeiro plano usando a mistura da etapa 2. Faça as pinceladas curvas para baixo, sugerindo a espuma da onda quebrada.

Retome as misturas usadas para o mar, na etapa 1, e cubra a área restante do mar; deixe um trecho sem pintar no canto inferior direito, onde as ondas se espalham na praia. Com pinceladas curtas e verticais, aplique as misturas mais escuras na sombra imediatamente abaixo da onda no primeiro plano.

Prepare uma mistura espessa de branco-de-titânio e um toque de amarelo-ocre e aplique-a com pincel redondo de marta ou misto de marta na crista da onda iluminada pelo sol.

4

4. Ajuste os tons

Prepare uma mistura de azul-cobalto, terra-de sombra queimado, amarelo-ocre e branco, e passe-a no céu, com um pincel grande de cerdas duras; deixe algumas partes em branco, para as nuvens. Faça marcas verticais em branco para sugerir os raios solares filtrados pelas nuvens.

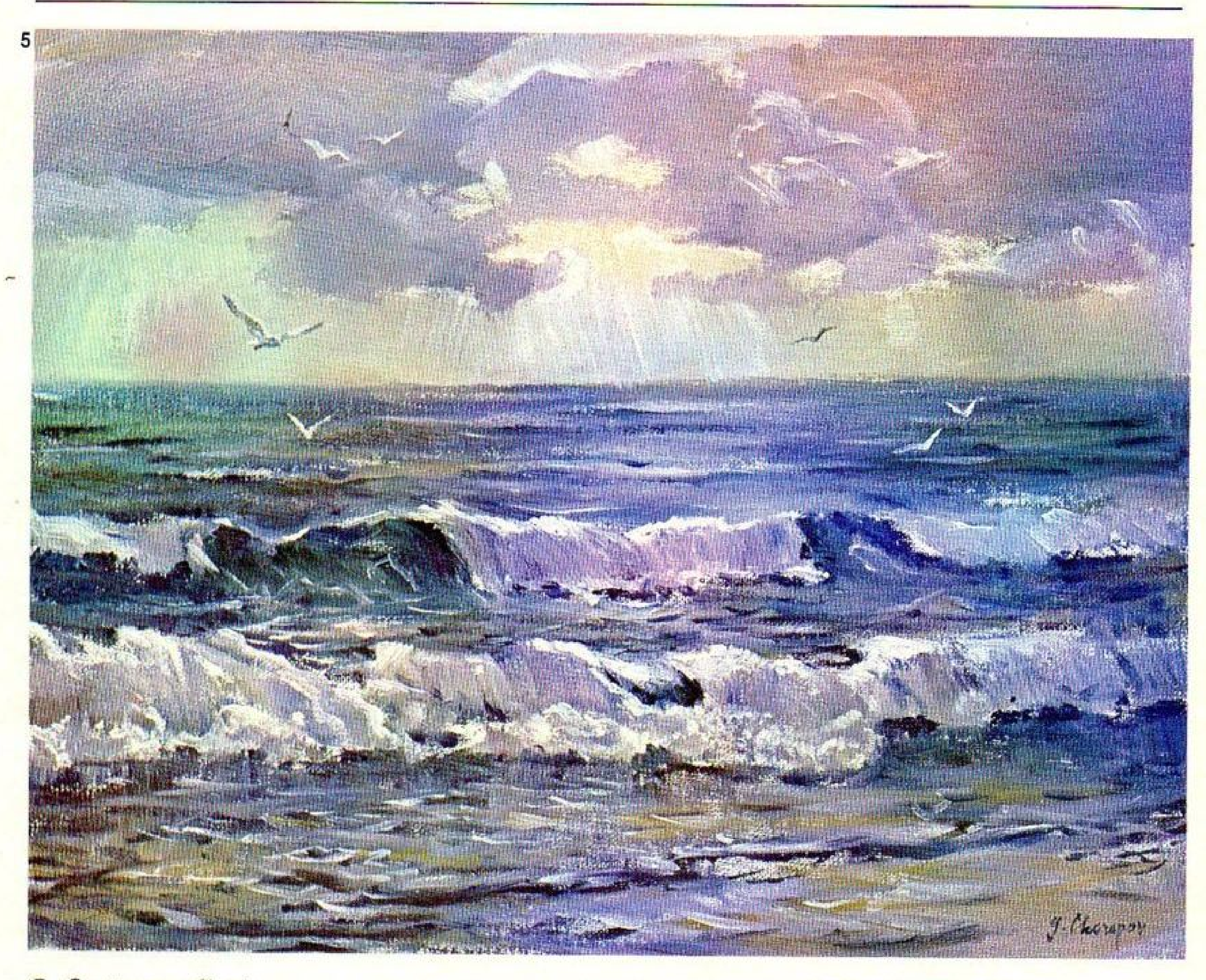
Acrescente branco à mistura do céu e passe-a nos pontos do mar em que incide a luz do sol.

Com a mistura mais escura usada para o mar na etapa 2, ajuste os tons escuros da praia e das ondas no primeiro plano, e sugira o desenho das ondas pelo mar afora.

Faça as nuvens com um pincel grande de cerdas duras e a mistura sombreada da onda quebrada da etapa 3: embora só se veja o lado sombreado, ajuste ligeiramente os tons. Em seguida, acrescente um toque de amarelo-ocre ao branco e, com um pincel pequeno de cerdas duras, pinte as bordas iluminadas pelo sol. Mantenha a mistura bem espessa, para que a tinta atraia a luz. Reforce os raios solares com mais branco.

Volte à mistura sombreada da onda quebrada e passe-a sobre o trecho em branco no primeiro plano. Escureça essa mistura e, com um pincel redondo de marta ou misto de marta, pinte as duas gaivotas acima do horizonte. Com o mesmo pincel, faça pequenos traços curvos com a mistura escura do mar, para indicar as ondulações no primeiro plano.

5



5. Os toques finais

Retome o pincel de cerdas duras e passe uma mistura quente de amarelo-ocre e branco no primeiro plano, para sugerir o brilho intenso do sol. Aplique também algumas pinceladas horizontais dessa mistura na faixa de mar mais distante.

Com um pincel grande de cerdas duras, escureça a nuvem que aparece no alto, à esquerda.

Em seguida, coloque um toque de amarelo-ocre no branco e, com um pincel de marta ou misto de marta, faça pequenas marcas em forma de arco na água que aparece em primeiro plano e entre as duas ondas maiores — essas marcas sugerem ondulações brilhando ao sol. Faça as pinceladas vigorosas e vívidas, para indicar o movimento da água.

Procedendo da mesma forma, pinte as sombras das ondulações com uma mistura de azul-cobalto e terra-de-sombra queimado. Aprofunde também as sombras imediatamente abaixo das ondas que se quebram.

Agora volte à mistura de branco e amarelo-ocre que você usou para fazer as ondulações. Com um pincel de marta ou misto de marta, aplique um toque dessa mistura nos claros da gaivota maior, à esquerda. Acrescente três gaivotas a meia distância, e mais duas na parte superior.

Depois de concluir todos os detalhes, afaste-se da tela e examine com atenção a cor da água. Veja como os azuis e os verdes frios se entrelaçam com os tons quentes e sutis da luz do sol que atravessa as nuvens e reflete-se na superfície da água.

A onda quebrada também é uma superfície refletora — note que ela assume a cor das nuvens tanto nas áreas claras quanto nas sombras. Observe como a tinta espessa dos claros ajuda a sugerir a textura da espuma, enquanto, por sua vez, reflete a luz na superfície do quadro.

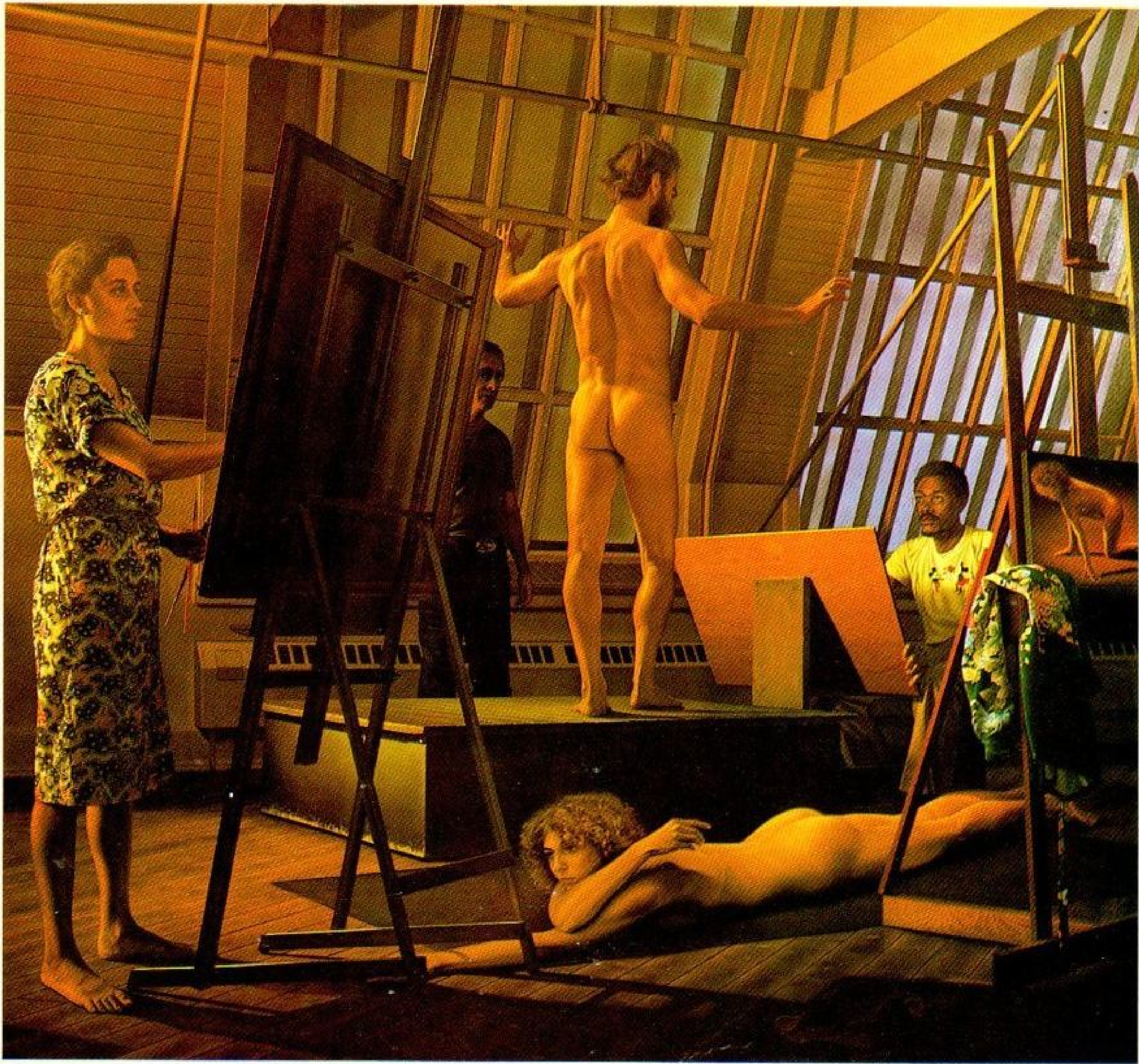
MATERIAL EMPREGADO

Tela preparada ou prancha de tela, de 28 x 35 cm.
Pincéis grandes e pequenos de cerdas duras; um pincel redondo de marta ou misto de marta.
Paleta de cinco cores: azul-cobalto, amarelo-ocre, verde-esmeralda, terra-de-sombra queimado e branco-de-titânio.

ESBOÇOS DE CONSTABLE

É sempre proveitoso estudar as obras dos grandes mestres a fim de obter novas idéias para as próprias pinturas. Os esboços a óleo feitos pelo pintor inglês John Constable, sobre o mar de Brighton, constituem excelente fonte de referência para composição e uso de cores nas marinhas, bem como as marinhas de Pancetti, pintadas no Rio de Janeiro e na Bahia.

Pintura de nus



Coleção do sr. e sra. Edward E. Elson

AULAS DE PINTURA AO VIVO
A melhor maneira de exercitar-se no trabalho com figura humana é tomar aulas de pintura ao vivo. Essas aulas são especialmente preparadas por escolas de arte, que contratam modelos e dispõem de estúdio. Em geral, paga-se uma pequena taxa, mas ainda gasta-se bem menos do que empregando um modelo exclusivo.

Se você gosta de pintar figura humana, é essencial que dedique boa parte de seus esboços e quadros a nus. Somente assim poderá apreender as noções básicas de anatomia, que lhe permitirão representar com fidelidade um modelo — vestido ou não. Além disso, pintar nus desenvolve sua habilidade para reproduzir tons da pele, na exata temperatura exigida pelas áreas de luz e sombra.

A anatomia

Sem conhecer o esqueleto e a estrutura dos músculos é praticamente impossível pintar figuras vívidas e realistas. Antes de tentar colocar na tela um braço dobrado, por exemplo, você precisa saber que músculos se contraem ou se distendem para permitir tal posição e precisa mostrá-los em sua pintura.

Faça vários estudos de modelos masculinos e femininos, cuja estrutura óssea e muscular é bastante distinta. As mulheres têm uma camada de gordura sob a pele, que esconde os músculos e suaviza os membros. Já os homens têm músculos e ossos claramente definidos e tendões vigo-

À esquerda: Figuras de estúdio, *por James Valerio, óleo sobre tela, 254 x 234 cm. Esta reprodução hiper-realista de uma aula de pintura ao vivo mostra diferentes poses de nus, que você deve estudar. Exercite-se bastante na representação da anatomia masculina e da feminina, que apresentam grandes diferenças.*

rosos. Por essa razão, a anatomia masculina é mais fácil de pintar, e a feminina é muito mais sutil.

A cor da pele

A parte do corpo coberta pela roupa apresenta a pele mais clara e macia do que áreas expostas ao sol, como as mãos e o rosto.

Fique atento não só para essas mudanças de tom, mas também para a passagem de uma tonalidade a outra, como ocorre, por exemplo, nos braços e ombros, nas pernas e coxas. Observe bem tais aspectos antes de pegar no pincel, e misture as cores de acordo com as mudanças verificadas. Sem isso, você não conseguirá pintar um nu convincente e natural.

Outro fator que você precisa levar em consideração para produzir um bom nu é o jogo de luz e sombra. A pele que você pintar só parecerá real se atingir o equilíbrio entre os claros e os escuros. Lembre-se de que, na sombra, a pele é fria e tem um tom ligeiramente cinza-esverdeado.

Veja no quadro à direita algumas amostras de misturas cor de pele para áreas de luz e de sombra, que costumam atuar muito bem juntas. Note que os cinzas — que sozinhos não se prestariam a tal finalidade — parecem perfeitamente naturais perto dos rosados. Para ter certeza de que suas misturas serão sempre harmoniosas, prepare ao mesmo tempo os tons de pele claros e os sombreados.

Procedimento para a pintura

Um dos maiores problemas com que depara um pintor de figuras humanas é a dificuldade de fazer o modelo assumir exatamente a mesma pose em diferentes jornadas de trabalho. Uma forma de solucionar isso consiste em anotar todas as informações essenciais logo na primeira sessão de pintura e depois ater-se à concepção original. Procure começar com uma pintura de base tonal, que lhe permite captar os elementos passo a passo. Assim, você adquirirá confiança gradativamente, à medida que a pintura progredir.

Quando aplicar as cores, pinte primeiro o fundo, pois ele sempre influi na cor da pele. Por exemplo, um fundo quente faz com que ela pareça mais fria — e, portanto, obriga-o a preparar suas misturas cor de pele um pouco mais quentes.

Para pintar a pele, faça primeiro as sombras e os claros, criando um efeito de dois tons. Nesta fase, atente para o equilíbrio das cores.

A partir dessa etapa, faça os claros e escuros nas duas áreas tonais, usando como guia a pintura de base, ainda visível. Finalmente, pinte as partes iluminadas, usando, normalmente, tinta mais espessa.

Abaixo: A pele na sombra tem uma aparência fria e apagada, que contrasta com o calor e a intensidade das áreas iluminadas. Estes quatro exemplos sugerem misturas possíveis para a cor de pele e mostram como preparar as cores das sombras que as complementam.

☆ A POSE IDEAL

Para obter melhores resultados, coloque o modelo numa posição natural e confortável. Se possível, deixe-o escolher sua própria pose. Quanto mais à vontade ele estiver, maiores serão as chances de produzir uma pintura realista e espontânea.

Em geral, as posições mais adequadas são sentada ou reclinada, pois o modelo pode mantê-las por períodos mais longos. Se, contudo, preferir pintar uma figura em pé, lembre-se de que os pés devem estar inteiramente apoiados no chão. Seja qual for a posição escolhida, dê uma folga ao modelo a cada quarenta minutos, mais ou menos.

A COR DA PELE

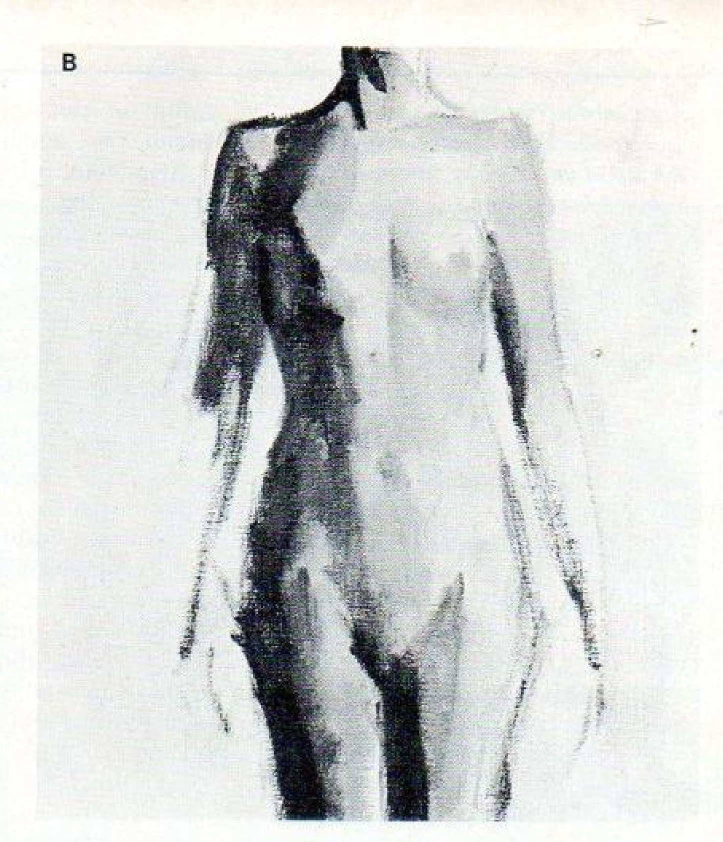
Uma cor de tubo chamada "Flesh Tint" (cor de pele), distribuída pelos principais fabricantes de tinta, pode ser muito útil para fazer peles claras. Seu uso, no entanto, é necessariamente limitado, uma vez que não há uma cor "universal" de pele.



Acima: Luz: vermelho-veneziano, amarelo-ocre e branco. Sombra: vermelho-veneziano, amarelo-ocre, azul-ultramar e branco.
Abaixo: Luz: cor de pele. Sombra: terra-de-sombra natural, preto e branco.

Acima: Luz: vermelho-claro, amarelo-ocre, branco e terra-de-sombra natural. Sombra: terra-de-sombra natural e branco.
Abaixo: Luz: carmim-alizarin, amarelo-ocre, branco e preto. Sombra: preto, branco, amarelo-ocre e carmim-alizarin.



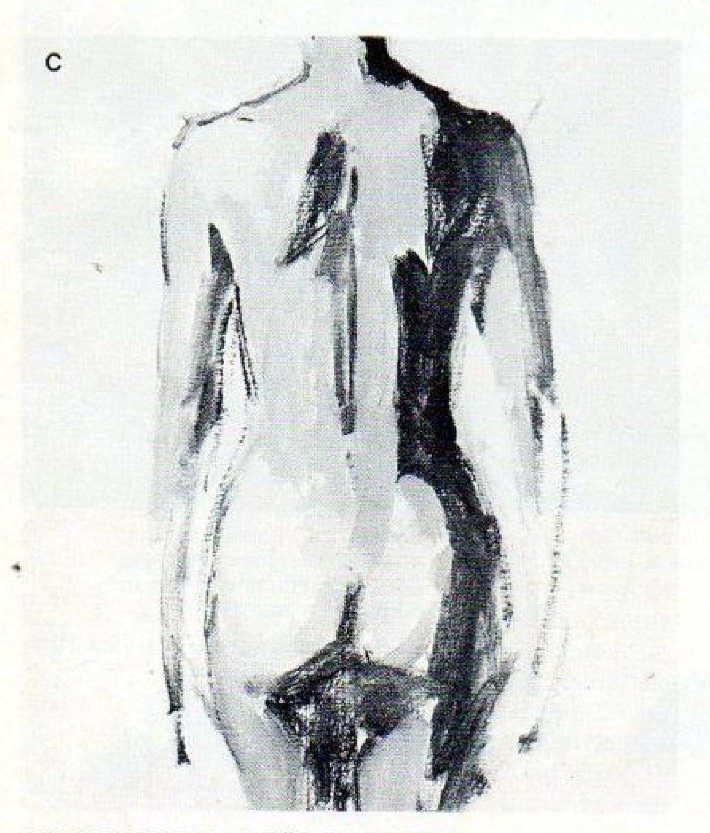


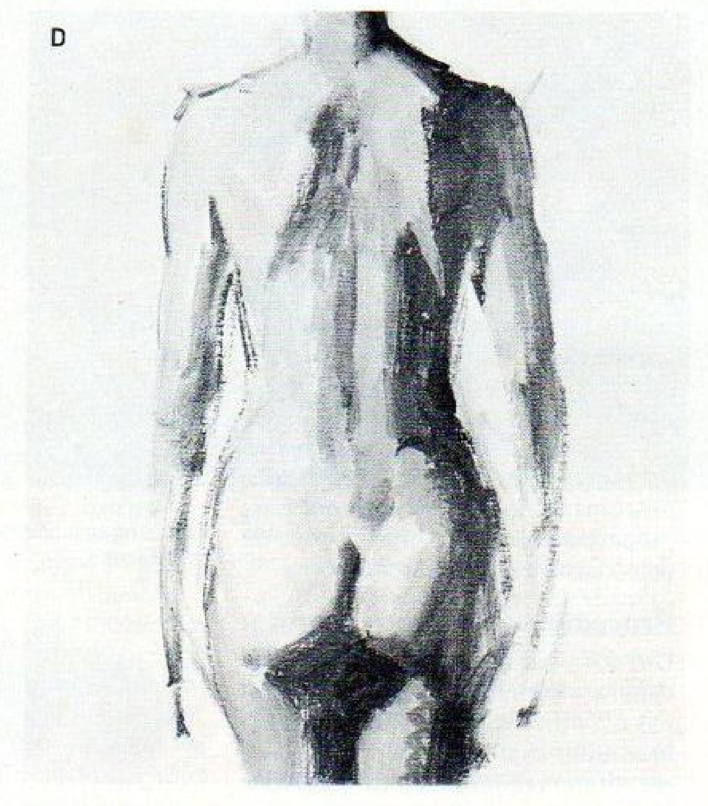
LUZ E SOMBRA: VISÃO FRONTAL

Como primeiro exercício em pintura de nu faça um estudo monocromático, usando um arranjo com iluminação lateral, de modo que as formas fiquem claramente definidas.

A. Comece por preencher as principais áreas de sombra, observando como ocorrem nos seios, coxas, ventre e braços, bem como na lateral do tronco. Aplique o mesmo princípio às áreas claras.

B. Complete o estudo pintando as áreas de tom médio, nos lugares em que a luz se mistura à sombra; aqui você pode vê-las na cintura, quadris e parte das coxas.



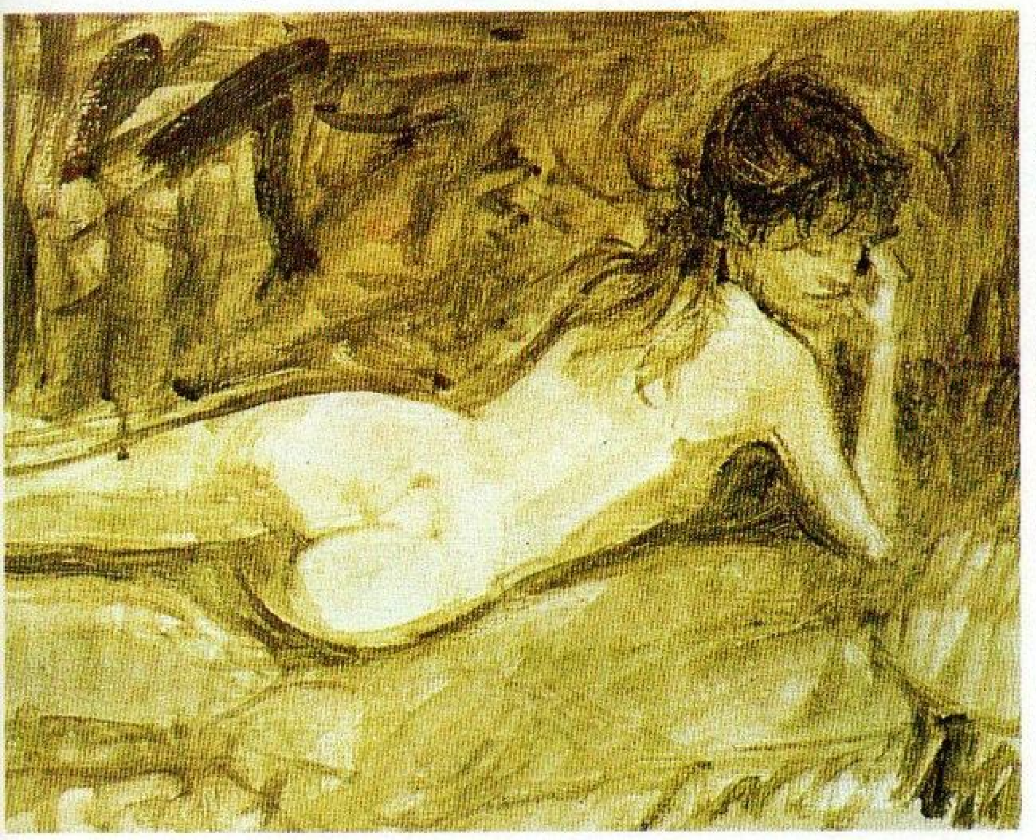


LUZ E SOMBRA: VISÃO POSTERIOR

C. Pinte as sombras como foi explicado acima; atente sobretudo para a forma das sombras nas coxas, entre as nádegas, na omoplata e na reentrância da coluna. Quando pintar as áreas claras, faça as nádegas um pouco mais pálidas, pois elas se projetam para a luz.

D. Pinte as áreas de tom médio ao longo da coluna, na parte mais baixa das costas e nas nádegas. Coloque os reflexos nas omoplatas e nas nádegas. Então, com a variação tonal básica determinada, esfume os tons.

Exemplo: nu reclinado



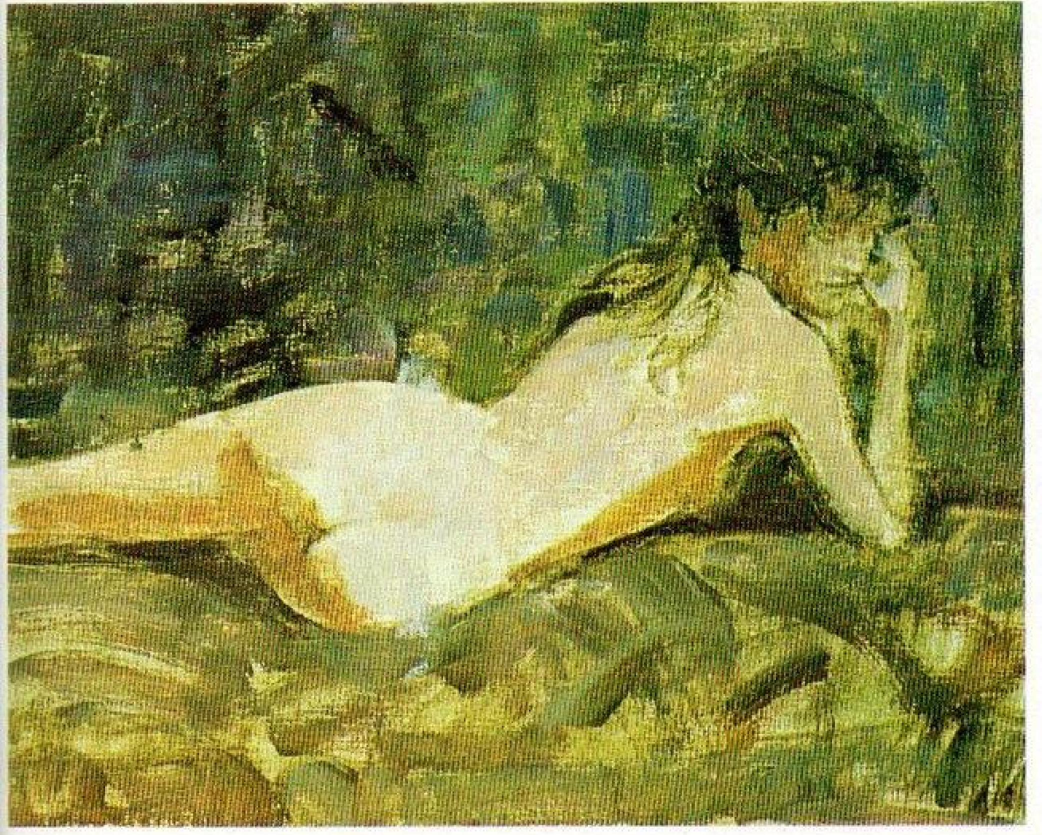
Para este exemplo, o artista George Passantino escolheu uma pose bem natural, expôs a modelo a uma iluminação simples, e despojou ao máximo o ambiente a seu redor. Assim, procurou concentrar todo o esforço na reprodução da figura.

1. Faça a pintura de base

Primeiramente, pinte a tela com um pincel grande de cerdas e terra-de-sombra natural bem diluída com terebintina. Deixe secar por, no mínimo, 48 horas.

Desenhe as linhas da figura com um pincel redondo de cerdas; em seguida, use um pincel pequeno para definir as feições e o cabelo.

Agora pegue um pincel chato de cerdas e pinte as sombras no rosto, braço, nádegas, coxa e sob o tronco. Removendo a tinta com um pano, faça as áreas iluminadas. Quando estiver satisfeito com a modelagem tonal, deixe essa base secar.



2. Comece a colorir

Usando um pincel grande de cerdas e uma mistura de azul-ultramar, terra-de-sombra queimado, verde-esmeralda e branco, cubra o fundo. Aplique na área acima dos quadris alguns toques de cor quente — azul-ultramar, carmim-alizarin, terra-de-sombra natural e branco.

Pinte o sofá com azul-ultramar, terra-de-sombra queimado, amarelo-ocre e branco.

Prepare uma mistura de terra-de-sombra queimado, laranja-cádmio, amarelo-ocre e branco e aplique-a, com um pincel grande de cerdas, nas sombras da coxa, da lateral do corpo e do rosto.

A mistura básica para a cor da pele exposta à luz é de terra-de-sombra natural, amarelo-ocre, vermelho-veneziano e bastante branco. Cubra as costas com essa mistura, mas acrescente mais branco nas áreas em que as nádegas refletem a luz. Use uma versão um pouco mais escura para a coxa e o braço.

3. Pinte os claros e escuros

Prepare uma mistura de terra-de-sombra queimado, azul-ultramar e branco, com um toque de vermelho-veneziano; aplique-a no cabelo com um pincel pequeno de cerdas.

Agora volte à mistura para sombra e aprofunde o lado mais escuro do rosto.

Acrescente mais amarelo-ocre e vermelho-veneziano a um pouco da mistura pálida cor de pele e cubra os claros do rosto. Use também essa mistura quente e clara para pintar as áreas de tom médio nas costas e no braço.

Escureça levemente a área ao longo da coluna, até a cintura.

3



4. Acentue os detalhes

Modele com pincéis pequenos a área sombreada da testa e da face. Aplique um pouco de cor quente e clara na testa, face, nariz e queixo; em seguida, pinte os olhos, a sombra sob o nariz e os lábios.

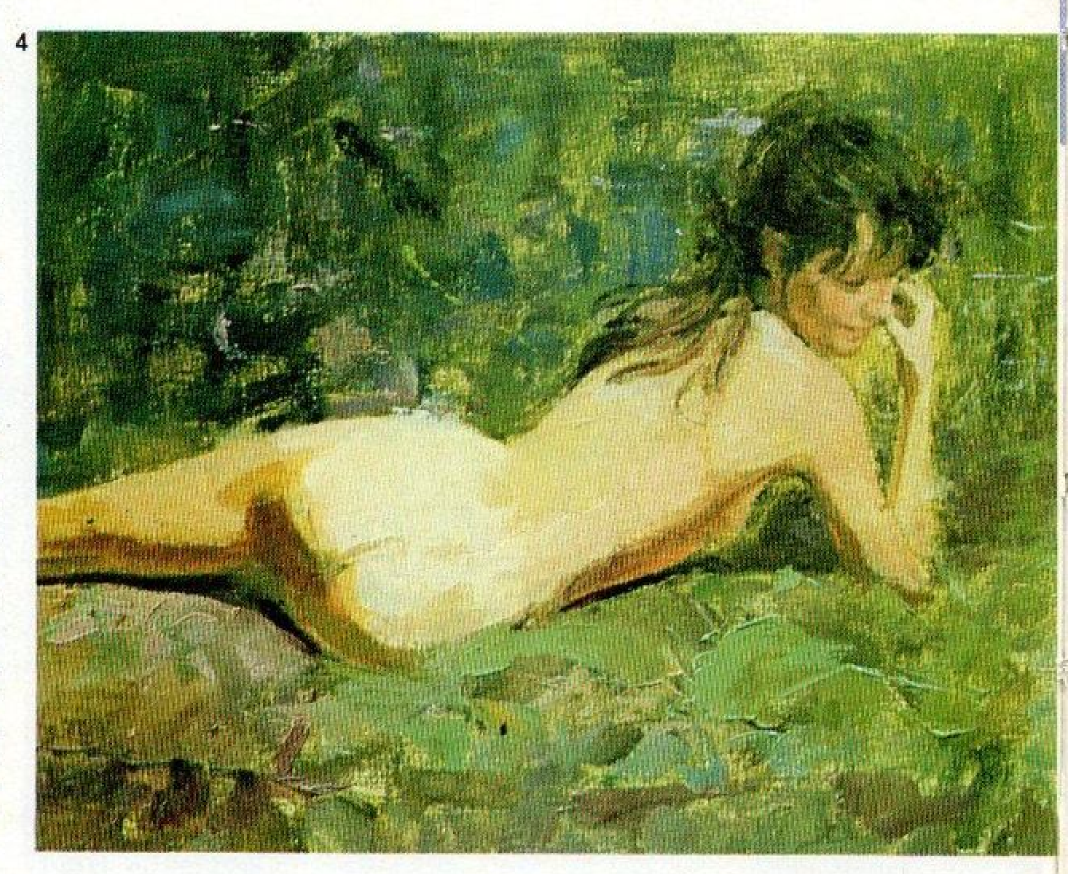
Volte à mistura usada para o cabelo na etapa 3 e defina os fios caídos nas costas.

Agora passe a esfumar. Comece pelo rosto e vá descendo pelas costas, ombros, braço e coxa. Escureça os tons das áreas claras onde julgar necessário. Com um pincel pequeno de cerdas, aprofunde as sombras sob o braço, dorso e nádegas, e ao longo da coxa.

Complete o rosto definindo os olhos, a boca e o queixo.

Acrescente mais branco à mistura usada para o fundo na etapa 2, deixando-a bem consistente. Aplique-a no fundo com uma espátula de pintura. Pinte a área sob a coxa com a cor rosada empregada para o fundo na etapa 2.

4



5



5. Conclua os detalhes

Junte mais branco à mistura pálida cor de pele e use-a com um pincel redondo de cerdas para fazer os claros das nádegas (faça também uma pincelada na parte inferior das costas).

Pinte alguns toques de branco na parte superior da coxa, no ombro e na área das costas que está debaixo do cabelo.

Com um pincel chato misto de marta, esfume os contornos das sombras, para produzir mais tons médios. Na pintura acabada você pode ver este efeito com maior clareza nas nádegas e na coxa.

Continue a fazer o tecido do sofá, destacando a textura em vez dos detalhes. Use as mesmas cores empregadas na etapa 4, para não alterar o tom — qualquer mudança de tom necessariamente o obrigaria a reajustar a cor da pele. Trabalhe também no fundo, acrescentando mais alguns toques de cor quente e rosada da etapa 2. Nos contornos externos do quadril e da coxa, esfume delicadamente a cor da pele para que se misture ao fundo. Proceda da mesma forma com o cabelo.

Acrescente um pouco mais de vermelho-cádmio à mistura para a cor de pele na sombra, e aqueça a coxa e a parte inferior das nádegas.

Pegue um pouco de branco puro de tubo e junte-o a uma pequena porção da mistura pálida cor de pele. Use esta cor para pintar os reflexos nas nádegas, no ombro e ao longo da coluna, misturando-a suavemente com a cor da pele. Com a mesma mistura e um pincel fino misto de marta, faça minúsculos reflexos no nariz, queixo e orelha.

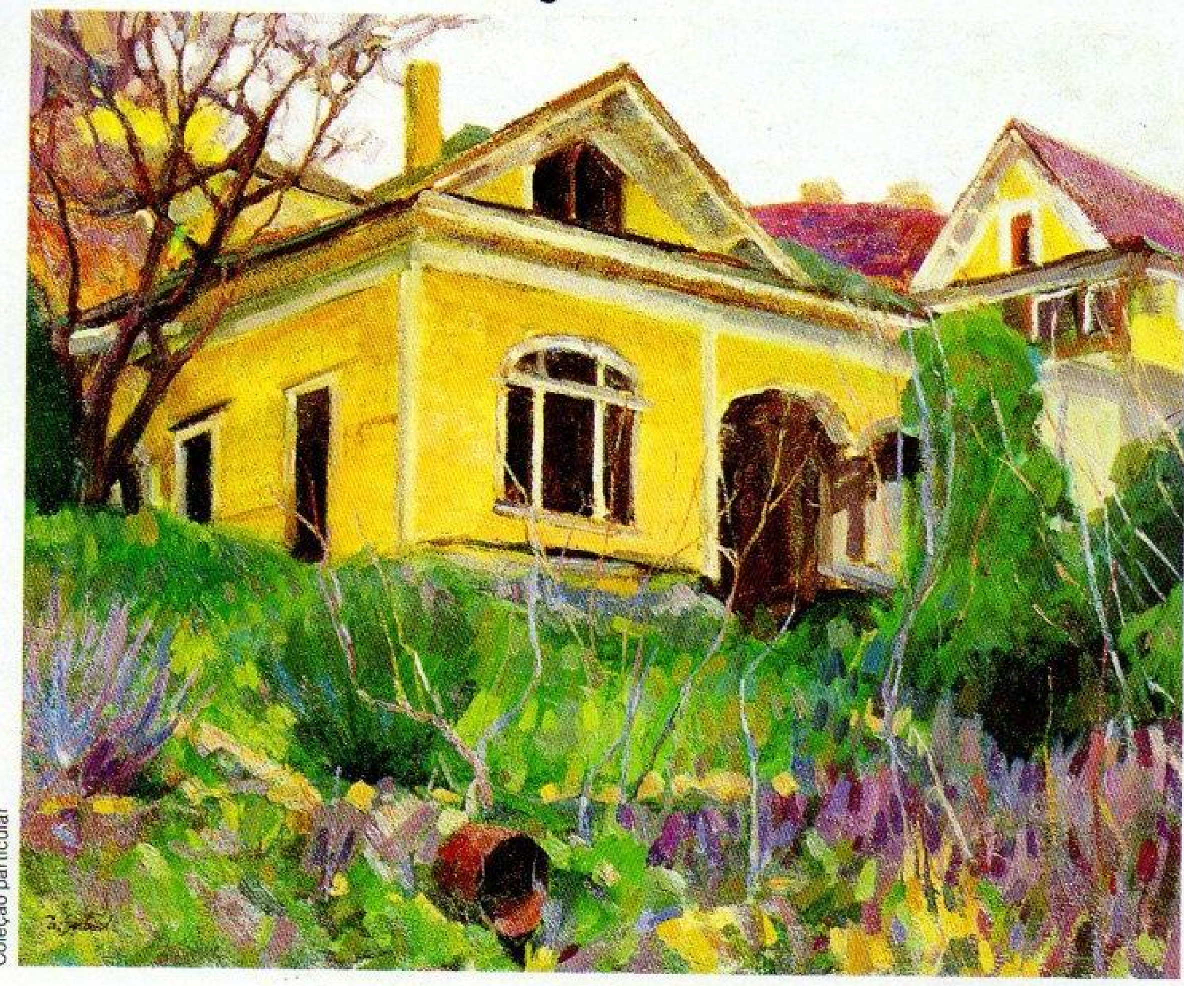
Pinte um laço colorido no cabelo com uma mistura de azul-ultramar, carmim-alizarin e branco.

Finalmente, acrescente alguns detalhes ao fundo, para aprimorar a composição.

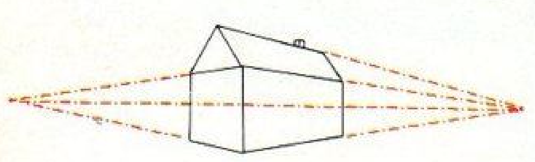
MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada ou painel telado de 53 x 42 cm.
Uma seleção de pincéis de cerdas, incluindo um grande e chato, um grande redondo, um médio redondo e um pequeno redondo, além de um pincel fino de marta.
Um pano.
Uma espátula de pintura.
Paleta de nove cores: terra-de-sombra natural, azul-ultramar, terra-de-sombra queimado, verde-esmeralda, branco, carmim-alizarin, amarelo-ocre, laranja-cádmio e vermelho-veneziano.

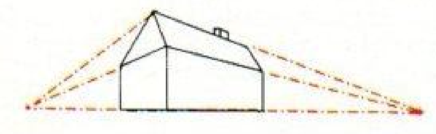
Pintura de construções



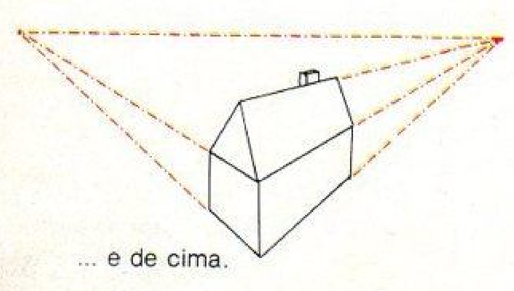
À direita: A casa abandonada, *de Lee Seebach, óleo sobre duratex, 51 x 61 cm. O artista apresenta uma perspectiva incomum, situando-se à frente e abaixo do edifício.*



Construção vista do nível do chão...



... vista de baixo...



... e de cima.

O segredo para pintar arquitetura consiste em captar de algum modo a atmosfera da construção, além da sua forma. Parece um desafio formidável, mas você pode vencê-lo, começando por fazer um desenho preciso em termos de perspectiva e escala, pois o menor erro será imediatamente perceptível. Só ao aplicar a tinta é que você dará vazão à ''licença artística'', que confere vida à obra.

O desenho

Para conseguir a precisão necessária, leve em conta o seguinte:

Ponto de vista. Analise todos os ângulos da construção e escolha o que lhe parecer mais interessante. Você pode descobrir, por exemplo, que, focalizando o prédio de cima, obterá uma composição mais atraente do que se o fizesse ao nível dos olhos (veja o esquema à esquerda).

Perspectiva. O ponto de vista que você adotar determinará a perspectiva. Lembre-se da regra básica: linhas paralelas que recuam no mesmo plano convergem para um único ponto de fuga (observe o esquema à esquerda); linhas horizontais desaparecem num ponto do horizonte. Aplique esta regra não só às paredes dos edifícios, mas também às janelas, portas, telhados e outros detalhes externos, como uma cerca, por exemplo.

Lembre também que, se você está no mesmo nível da construção, as linhas verticais não recuam nem convergem. Mas, se você as focaliza de cima ou de baixo, elas têm um ponto de fuga. Comprove isso procuran-

À esquerda: O esquema demonstra como a perspectiva se modifica quando você focaliza uma construção de diferentes ângulos.

do estender as linhas verticais dos dois últimos esquemas à esquerda.

Material de trabalho. Para garantir linhas e ângulos acurados, use régua-tê, transferidores e outros instrumentos semelhantes.

Esboços a óleo. Antes de fazer seu desenho básico, procure colocar toda a informação de que dispõe num pequeno esboço a óleo. Você poderá usá-lo como fonte de referência.

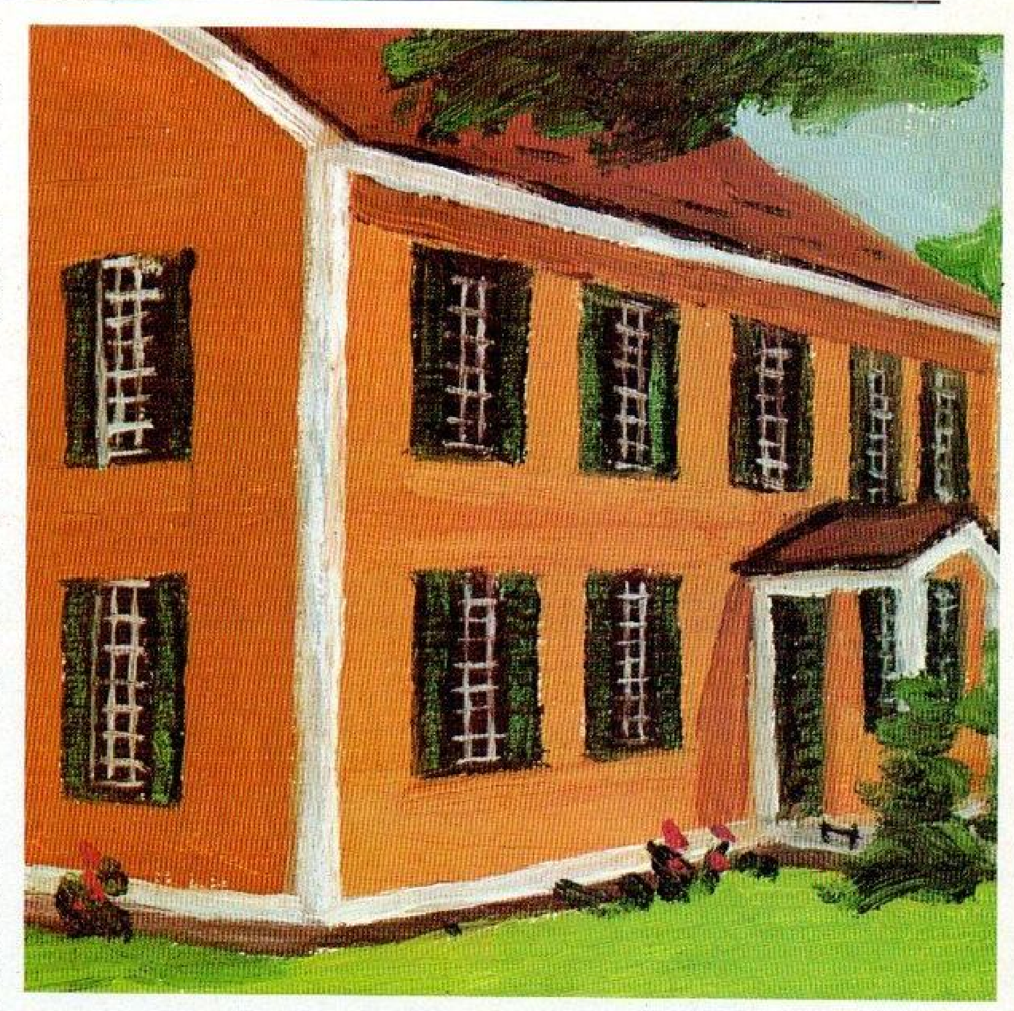
Luz e sombra

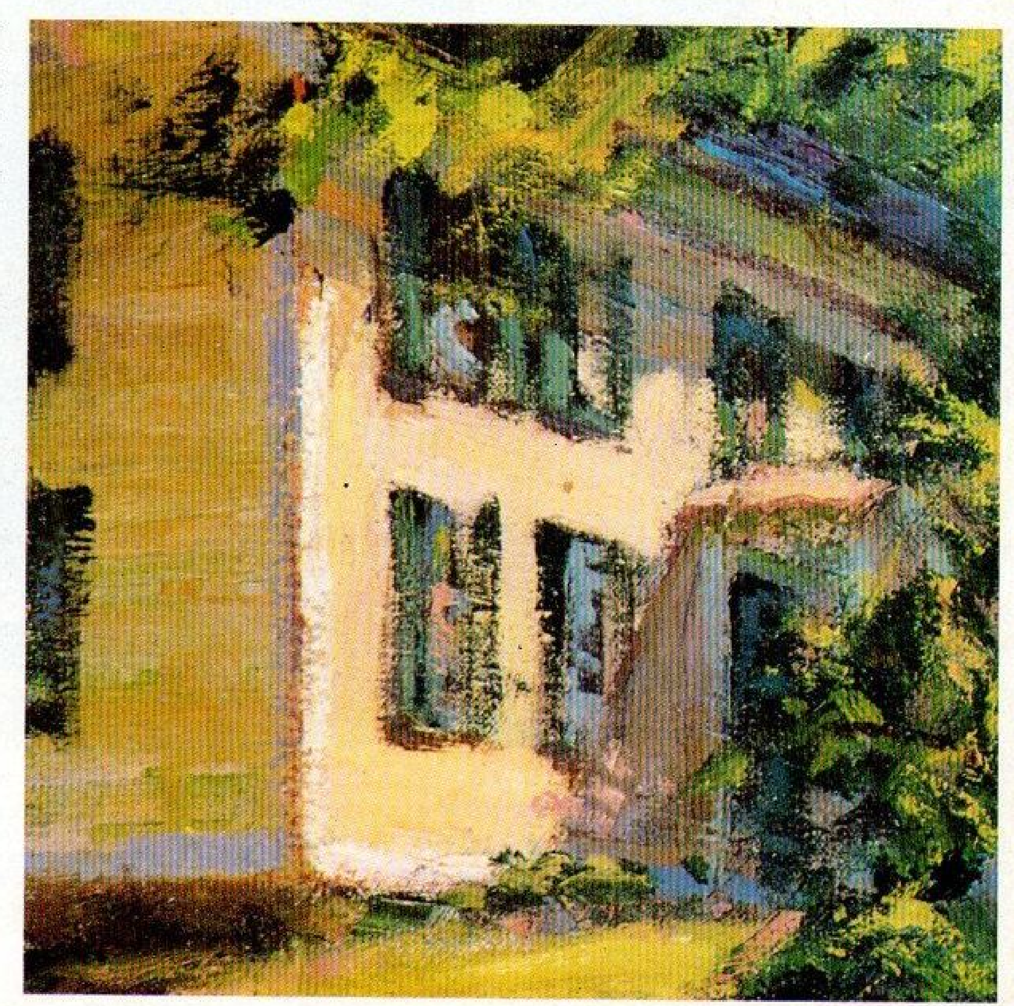
Os esboços também ajudam a delimitar as áreas de luz e sombra, fundamentais na pintura de construções. Como as sombras têm contornos nítidos, claramente definidos, qualquer mudança em seus padrões logo se evidencia. E as mudanças ocorrem com muita rapidez — uma parede que estava na sombra quando você chegou pode estar banhada de luz pouco tempo depois.

Cor e tom

Sempre que pintar ao ar livre, trabalhe com variações na temperatura da cor e no tom, para distinguir as áreas de luz e sombra. Complete o céu com sombras frias. Ponha uma tonalidade de ocre nas áreas claras, para sugerir a luz do sol. Assim, para uma parede branca, misture amarelo-ocre com branco; para tijolos coloridos, faça a mistura apropriada e depois acrescente um pouco de amarelo-ocre e branco. Mas tome cuidado, pois não é sempre que o amarelo-ocre produz os resultados desejados: se você o aplicar sobre uma área azul-clara, por exemplo, obterá verde.

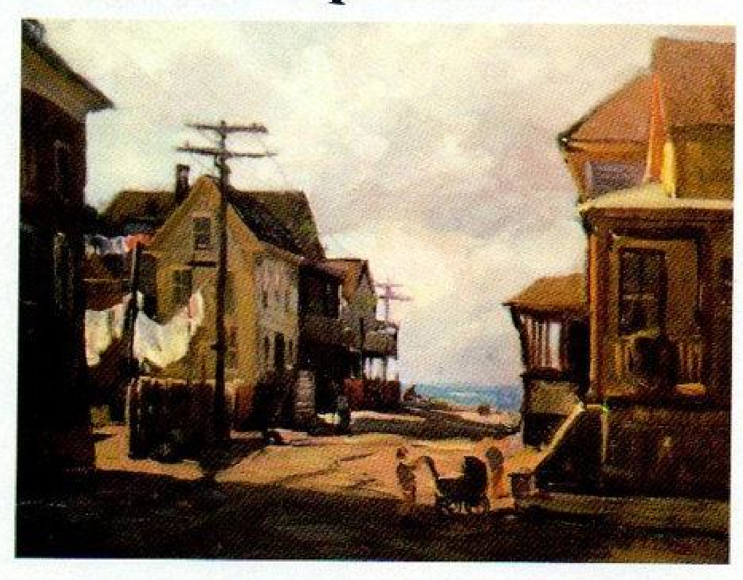
Evite pintar paredes e telhados com cores vivas e chapadas, como no exemplo do alto, à direita. Procure usar as cores para transmitir a textura da parede (embaixo, à direita). Ao pintar um edifício antigo, preste atenção nas superfícies desgastadas pelo tempo e nos reparos feitos com materiais mais novos. Indique as construções do fundo com simples áreas de cor, pois qualquer detalhe as projetará para o primeiro plano.





À direita: *Não pinte uma construção com tons chapados (no alto). Siga o exemplo do artista Foster Caddell (embaixo) e procure captar os efeitos das intempéries sobre as paredes e janelas.*

Como trabalhar as pinceladas



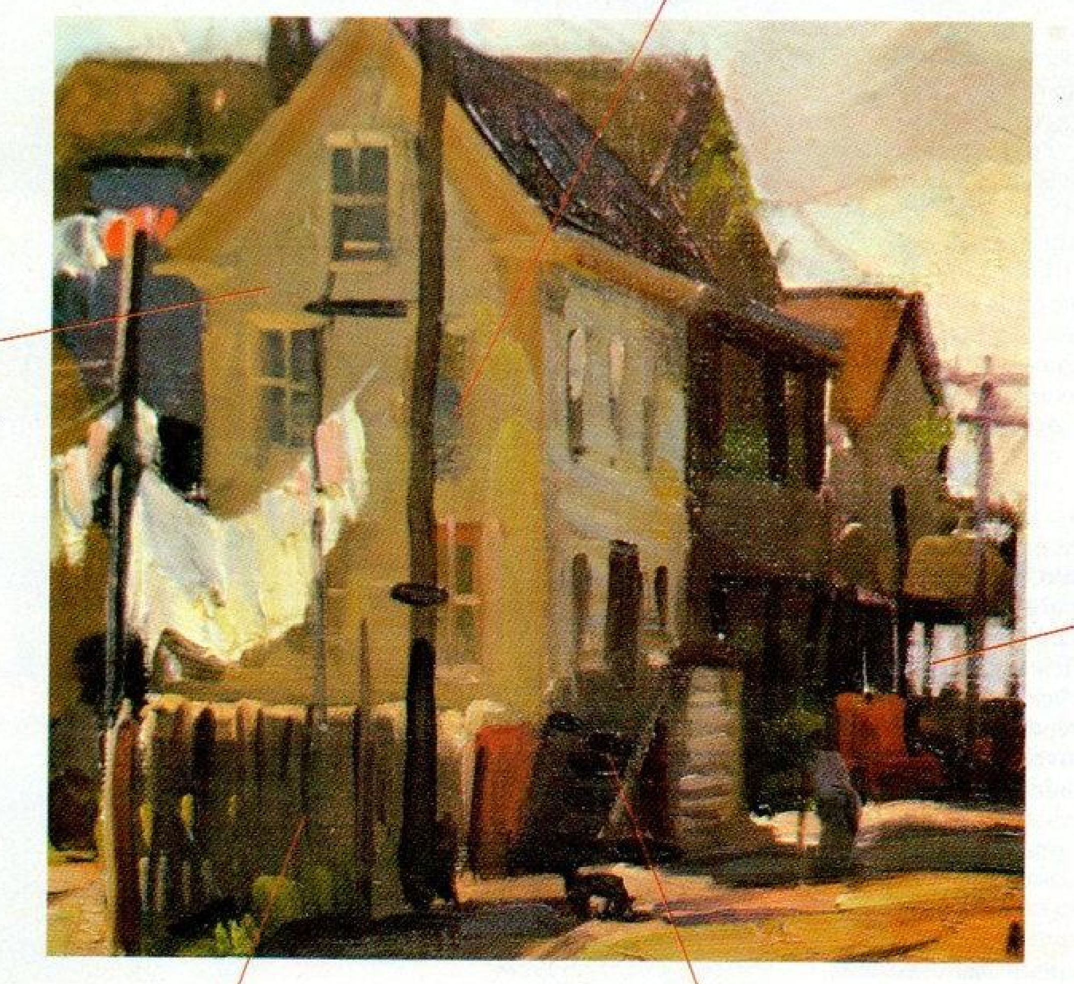
As edificações apresentam tantos detalhes que, se você não conservar as pinceladas simples, poderá sobrecarregar seu trabalho. Tome especial cuidado quando estiver pintando escadas e cercas, pois é fácil ceder à tentação de reproduzir degrau por degrau, ou estaca por estaca. Procure fazê-los com poucas pinceladas, sempre bem aceitas pelo observador.

O forte (à esquerda) constitui uma boa demonstração da possibilidade de sugerir detalhes por meio de pinceladas econômicas. Observe com atenção o detalhe abaixo.

À esquerda: O forte, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 51 x 61 cm.*

Nunca pinte as janelas muito escuras. Normalmente, a parte superior de uma janela reflete a luz natural, e, portanto, deve ser mais fria e mais clara que a porção inferior.

A parede neste ponto é mais fria, pois capta a cor do céu. Os tons claros e quentes, mais abaixo, são reflexos do quintal.



Pinceladas curtas fazem os pilares da varanda. Uma cor clara foi aplicada sobre eles para reforçar a ilusão de distância.

A cerca foi pintada em tom escuro; o brilho no alto sugere a luz do sol.

Três pinceladas horizontais bastam para indicar os degraus da escada.



Linhas retas

Talvez você encontre dificuldade em manter a mão firme ao pintar linhas retas, principalmente se forem longas. Há meios de superar isso. Você pode, por exemplo, utilizar uma régua-tê para guiar o pincel — mas lembre-se de segurá-lo na posição vertical. Se não tiver esse tipo de régua, adote uma solução de emergência: estenda a tela no chão e disponha, de cada lado, alguns tijolos ou livros; sobre estes, apóie um pedaço de ripa, de modo que não encoste na superfície úmida de tinta; depois é só movimentar a ripa.

Uma régua comum também poderá ajudá-lo a guiar o pincel em trabalhos ricos em detalhes, como, por exemplo, vitrais.

Seja qual for o instrumento que você usar, é pouco provável que consiga uma linha absolutamente reta, pois o pincel sempre tende a tremer. Não se preocupe com isso: longe de desvalorizar uma obra, pequenas imperfeições conferem-lhe um toque de espontaneidade, mais revelador e interessante que a simples correção mecânica.

Se você decidiu sobrepor cores, observe a consistência da tinta, para obter uma linha realmente nítida. Use tinta bem rala para a camada inferior e certifique-se de que está bem seca antes de pintar as linhas com tinta mais densa.

Acima: Rua Rockport, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm. O artista captou a atmosfera das casas, pintando de maneira livre, porém acurada.*

JANELAS

Em geral, as janelas não são pretas, mas refletem a cor do céu, na parte superior, e o cenário à sua frente, na porção inferior. A quantidade de detalhes que você mostrará depende da sua pintura, mas usualmente bastam duas áreas de cor: um tom frio e mais claro para a parte superior, e um mais escuro para a inferior.

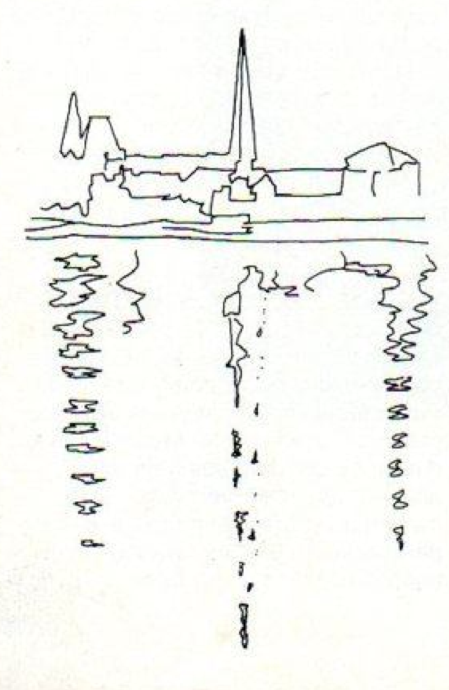
! CUIDADO COM OS ÂNGULOS

Verifique sempre se os cantos da tela estão em ângulo de 90°, pois a boa aparência do trabalho depende muito disso, principalmente se você pretende emoldurá-lo. Mesmo que a diferença dos ângulos seja de 5° apenas, as linhas verticais da pintura (paredes, portas e outras) parecerão inclinadas quando o quadro estiver na moldura.

Pintura de água

Cortesia de Courtauld Institute Galleries, Londres

Abaixo: *O desenho linear refere-se à pintura de Monet (alto da página) e mostra como, na água ondulada, o reflexo torna-se mais comprido que o objeto refletido.*



Reproduzir a água numa tela constitui sempre um grande desafio para quem pinta com tinta a óleo. O principal obstáculo é conseguir uma boa reprodução de sua transparência e complexidade de cores e reflexos. Mas são justamente essas dificuldades que fazem da água um motivo tão fascinante e estimulam o empenho e o prazer de dominá-lo tecnicamente.

Cores da água

A água não possui cor própria: assume a das coisas que a cercam. Assim, antes de pintá-la, faça um levantamento das principais influências de cores que recebe.

Suponhamos, por exemplo, que você está pintando um lago. Ao ar livre, a influência de cor mais importante é o céu — isso faz com que, num dia claro, o lago fique azul, e tenda a ficar cinza num dia nublado.

Mas é importante considerar também as condições locais de iluminação. No meio de uma floresta, por exemplo, a água costuma ficar escura e sombria; já ao nascer do sol, num lugar aberto, ficará mais clara e mais quente. Além disso, qualquer mudança nas condições de iluminação pode fazê-la assumir as cores mais inesperadas.

Ao pintar em locação, examine atentamente a paisagem à sua volta e verifique quais são as cores dominantes; elas provavelmente estarão sendo refletidas pela água, junto com a cor do céu.

Todas essas influências atuam simultaneamente e transformam a água num mosaico de cores. Ao pintar, observe as formas dessas áreas de cor e os padrões que elas criam. Não tenha receio de refazer essas formas e padrões se isso melhorar a composição — talvez colocando ondulações ou reflexos de cor e exagerando ou minimizando as cores refletidas. Mas lembre-se de observar sempre uma re-

À esquerda: Outono em Argenteuil, *de Claude Monet, óleo sobre tela, 55,9 x 74,9 cm. Os reflexos da torre da igreja e das casas têm quase o dobro do tamanho dessas construções (veja diagrama). Observe também como Monet fragmentou os reflexos, para indicar a distorção causada pelas ondulações.*

gra: torne essas modificações compatíveis com o resto da pintura; ou seja, se você alterar um reflexo, altere também o objeto refletido, e vice-versa.

Movimento

Se o vento for muito forte, a ondulação da água distorcerá o colorido original do "mosaico de cores". As pequenas ondas criam também seus próprios padrões de claro e escuro.

A título de exercício, compare a tranqüilidade de um lago com a mobilidade de um riacho. Veja como este último desenvolve seu próprio padrão de claros e escuros, à medida que a água se encrespa em determinados lugares e corre lisa em outros. Note também que as cores refletidas ficam borradas e fragmentadas: na pintura da direita, por exemplo, o reflexo da montanha é feito com pinceladas indistintas de verde.

Um rio que corre muito depressa também levanta sedimentos de seu leito, turvando a água e seus reflexos.

Reflexos

Os reflexos constituem muitas vezes a parte mais intrincada de uma pintura de água. Se você estiver pintando a céu aberto, estude-os com atenção até encontrar um padrão que considere característico; pinte-o então rapidamente, sem hesitar.

Se o reflexo for nítido, pinte-o como uma inversão do objeto; onde houver ondulações na superfície, alongue a perspectiva (veja a página oposta) e atente também às fragmentações provocadas pelas ondas — o modo como Monet trabalhava esse aspecto (acima, à esquerda) é um bom exemplo a ser seguido.

Quando necessário, refaça um ou outro reflexo, para torná-lo visualmente mais interessante — nada obriga você a fazê-lo exatamente igual ao objeto que está sendo refletido.

Aplique a tinta com gestos amplos, deixando os contornos suaves. Mantenha o mínimo de detalhes, a fim de que tudo pareça ligeiramente fora de foco — um reflexo pintado com demasiada exatidão tende a ficar desinteressante.

Numa superfície em movimento ou encrespada, o reflexo pode assumir o aspecto de um simples borrão de cor. Mesmo assim, lembre-se de que ele deve apresentar áreas de luz e de sombra. Por exemplo, o reflexo de uma pedra sobre a água poderia ser reproduzido por um borrão escuro e outro claro, lado a lado; no entanto, a transição entre os tons nunca deverá ser nítida — mesmo que o seja na própria pedra.

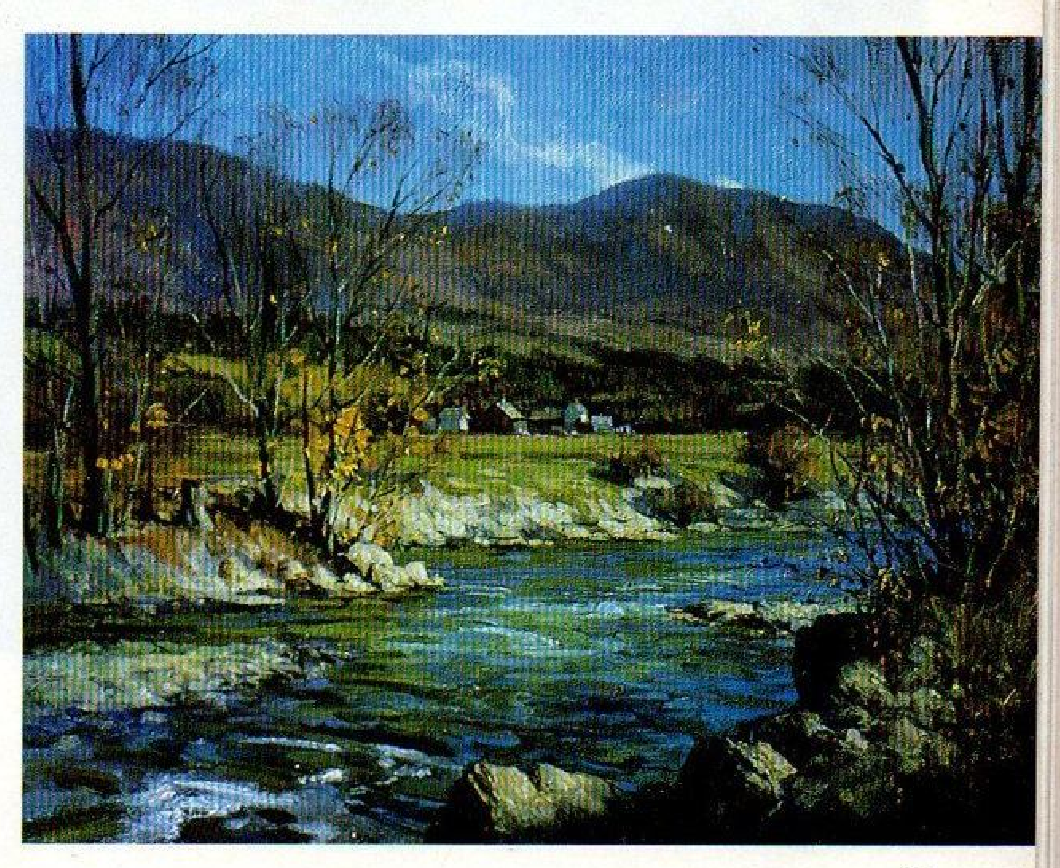
Tenha também em mente que os contrastes tonais nos reflexos nunca são tão acentuados como nos próprios objetos. Os claros devem ficar um pouco mais escuros, e os escuros um pouco mais claros, senão os reflexos assumirão excessiva evidência e a água não parecerá convincente.

☆ COMO PINTAR

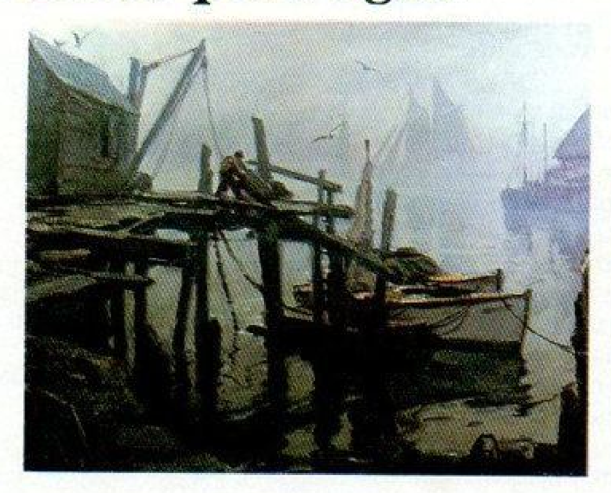
A melhor maneira de reproduzir a água com tinta a óleo é pintar de maneira fluente, restringindo os detalhes ao mínimo. Para dar a impressão de massa de água, unifique as áreas de cor fragmentadas, fundindo seus contornos.

Não exagere na ondulação da água. Sugira o movimento da superfície pintando apenas algumas ondas pequenas no primeiro plano — ou em outra parte para a qual você queira dirigir a atenção do observador.

Abaixo: Ribeirão Vermont, *de Paul Strisik, óleo sobre tela, 41 x 51 cm. Aqui a água reflete o azul do céu combinado com o verde das montanhas próximas. Os reflexos das montanhas não têm forma distinta devido ao movimento da correnteza.*



Pinceladas para água



Uma das maneiras de dar à água uma aparência suave e fluida é começar com pinceladas arrojadas de tinta rala, já levando em conta a posterior colocação dos detalhes. Você pode usar apenas pinceladas verticais ou horizontais, evitando as diagonais, de modo a tornar o trabalho menos óbvio. Se quiser minimizar a textura, raspe a tela de leve com uma espátula de paleta. Quando as formas principais já estiverem determinadas, volte a usar tinta mais pesada, pincéis menores e pinceladas mais precisas, para acrescentar os detalhes.

Você pode pintar os reflexos com contornos fortes ou suaves — ambos aparecem nos barcos abaixo.

À esquerda: Maré vazante e lagosteiro, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 76 x 91 cm.* ***Abaixo:*** *detalhe.*

Note como a cor escura do reflexo do cais cria forte contraste com os demais tons do porto.

A água distante é feita com pinceladas suaves, fluidas; o reflexo é igualmente borrado e indistinto.

Em vez de tentar reproduzir todas as pequenas ondulações, deixe que algumas pinceladas, cuidadosamente colocadas, transmitam a impressão geral de movimento da água.

Examine o barco com atenção; depois veja como o artista pintou seu reflexo. Note como o movimento da água fez com que o reflexo do barco sofresse acentuada distorção.

Exemplo: esplendor de outono

O exemplo destas páginas foi planejado pelo artista George Cherepov para desenvolver nossa percepção de reflexos de cores sobre a água. Ele mostra uma vibrante paisagem outonal refletida nas águas calmas de um córrego. O alaranjado da folhagem é refletido na maior parte do córrego; só nos lugares em que a cor do céu exerce maior influência é que a água tende para o azul.

1. Esboce a composição

Prepare uma mistura rala de terra-de-sombra queimado e branco. Com um pincel redondo de cerdas, esboce de maneira gestual as principais formas da composição. Tome algum cuidado ao traçar o contorno do rio e os galhos com folhas da árvore do plano intermediário; mas não se preocupe muito com a precisão ao desenhar a folhagem e os demais detalhes.

1



2. Determine os tons

Para o dourado-avermelhado das árvores e seus reflexos, as cores de tubo básicas são vermelho-cádmio-claro e amarelo-cádmio-claro. Ajuste a proporção dessas cores para criar misturas de tons e intensidades variados.

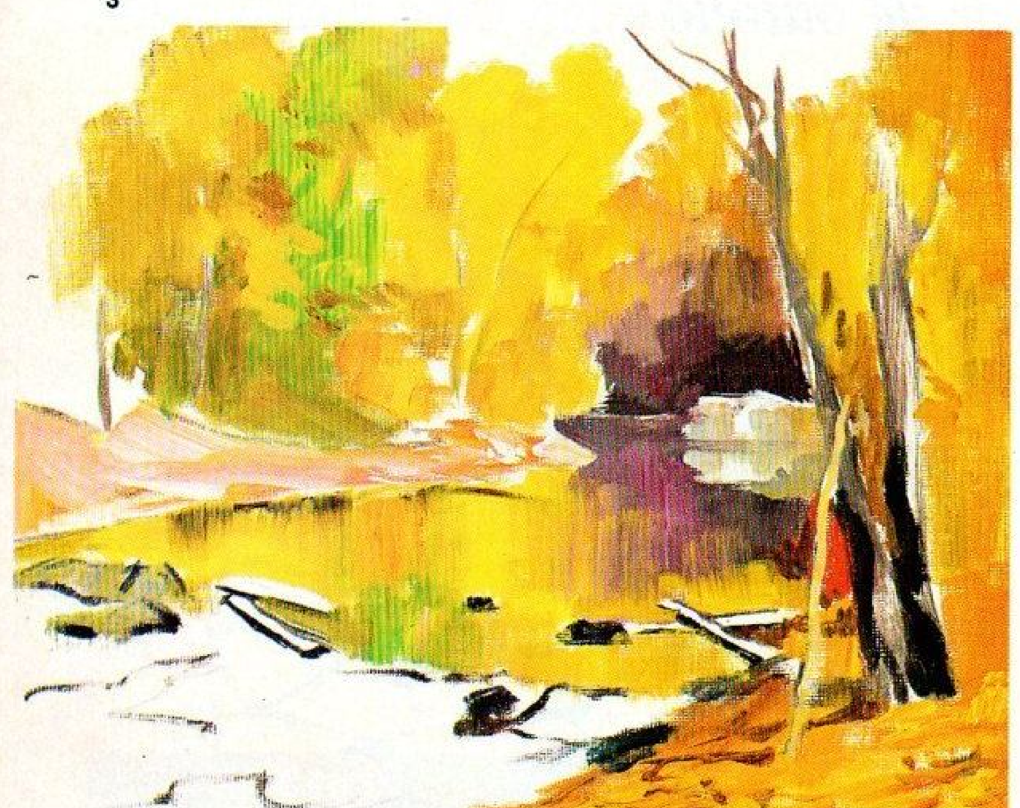
Comece pintando a árvore do plano intermediário e seu reflexo, usando amarelo com apenas um toque de vermelho. Para a árvore alaranjada, perto dela, acrescente mais vermelho.

Atenue as cores quentes dessas folhagens colocando um toque de verde frio perto do alaranjado — você poderá desenvolver isso numa etapa posterior, se preferir. Use uma mistura de amarelo-cádmio-claro com um pouco de azul-ultramar ou verde-esmeralda.

2



3



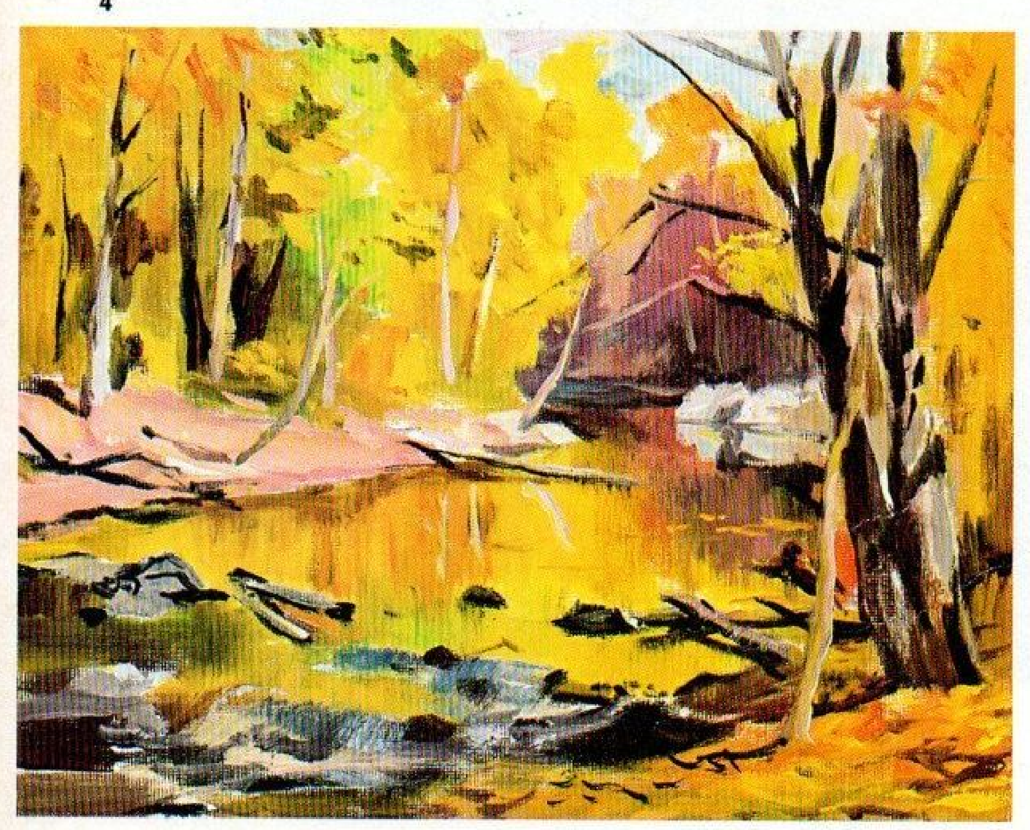
3. Aplique as cores quentes

Como a água assume as cores de seus arredores, continue a pintar os detalhes do bosque e seus respectivos reflexos alternadamente. Use as combinações de vermelho-dourado da etapa 2 para criar alaranjados mais escuros — acrescentando terra-de-siena queimado e um toque de azul-ultramar às misturas originais.

Para o violeta-escuro do fundo use uma mistura de azul-ultramar e carmim-alizarin.

Comece também a pintar os troncos das árvores e as pedras, com uma mistura de azul-ultramar e terra-de-sombra queimado ou terra-de-siena queimado.

4



4. Acrescente cores frias

Pinte o céu com uma mistura pálida de azul-cobalto, carmim-alizarin, amarelo-ocre e branco. Como o céu está também refletido nas corredeiras do primeiro plano, pinte-as com essa mesma mistura, ajustando a temperatura com um pouco da mistura quente das árvores. Nas áreas realmente escuras, use uma combinação de azul-ultramar ou azul-ftalo com terra-de-siena queimado ou vermelho-veneziano.

Aproveite esta mesma mistura escura para definir os troncos das árvores, os troncos caídos e as pedras (sem esquecer os respectivos reflexos).

Passe agora para pincéis menores e comece a sugerir parte da folhagem e as folhas caídas.



5. Refine os detalhes

Agora que você já cobriu a tela toda, volte a concentrar sua atenção nos detalhes, a fim de colocar a pintura em foco.

Complete as corredeiras com pinceladas rápidas e curtas, aproveitando o mesmo azul da etapa 4. Use esta mistura também para pintar alguns pedaços de céu que aparecem por entre as copas das árvores.

Volte aos amarelos e alaranjados das etapas 2 e 3. Com os pincéis menores, pinte a folhagem. Em seguida, trabalhe a parte verde, deixando apenas um toque de cor fria (lembre-se de ajustar também seus reflexos).

Introduza mais cores claras no violeta-escuro do fundo (uma boa sugestão é aproveitar as misturas que você já tem na paleta).

Agora volte às misturas cinza das etapas 3 e 4 e pinte a textura dos troncos do primeiro plano. Defina também os troncos das árvores do plano intermediário.

Use pincéis de marta para dar os toques finais, atendo-se às cores que já estão em sua paleta. Acrescente folhas iluminadas pelo sol nas árvores, coloque folhas caídas no chão e algumas boiando sobre a água.

Pinte os troncos do fundo, na curva do rio, e ressalte os detalhes finais da folhagem e dos troncos caídos.

Finalmente, pinte as rachaduras das pedras e os reflexos de luz sobre a água.

MATERIAL EMPREGADO

Tela preparada ou tela montada sobre painel, com 57 x 46,5 cm.

Uma seleção de pincéis de cerdas: um redondo, dois ou três chatos médios e ovais chatos médios, dois ou três redondos pequenos e mais um pincel de marta ou misto de marta.

Paleta de doze cores: vermelho-cádmio-claro, amarelo-cádmio-claro, azul-ultramar, verde-esmeralda, terra-de-siena queimado, carmim-alizarin, terra-de-sombra queimado, azul-cobalto, amarelo-ocre, branco, azul-ftalo e vermelho-veneziano.

Natureza-morta

O ÂNGULO DE VISÃO
Antes de dispor os elementos de sua natureza-morta, defina o ângulo de visão que pretende adotar, pois ele determinará o arranjo.

Em geral a composição é focalizada de cima para baixo, já que esse ângulo ajuda a criar uma sensação de espaço, que você pode reforçar planejando o arranjo da frente para trás.

No entanto, se preferir enfocar o arranjo de frente, arrume os objetos para serem vistos na extensão da pintura, pois neste nível você não tem exata noção de profundidade.

EMPREGUE BEM O TEMPO
Se você pretende fazer um simples estudo, não vale a pena gastar tempo com o arranjo. Mas, se planeja uma pintura definitiva, não hesite em passar horas, caso necessário, para compor o melhor arranjo possível.

Natureza-morta é um dos temas que melhor permitem ao artista explorar a riqueza da cor contida no próprio óleo. Grandes mestres de todas as épocas aproveitaram ao máximo essa qualidade, pintando frutas reluzentes, cintilantes gotas de orvalho, brilhantes peças de vidro, cheias de cor e de luz.

Para os principiantes, a natureza-morta oferece a oportunidade de trabalhar com uma composição que, dando-lhe controle total sobre o arranjo, a iluminação e o esquema de cores, constitui excelente ponto de partida para explorar um conjunto de habilidades comuns a todos os tipos de pintura a óleo.

Arranjo

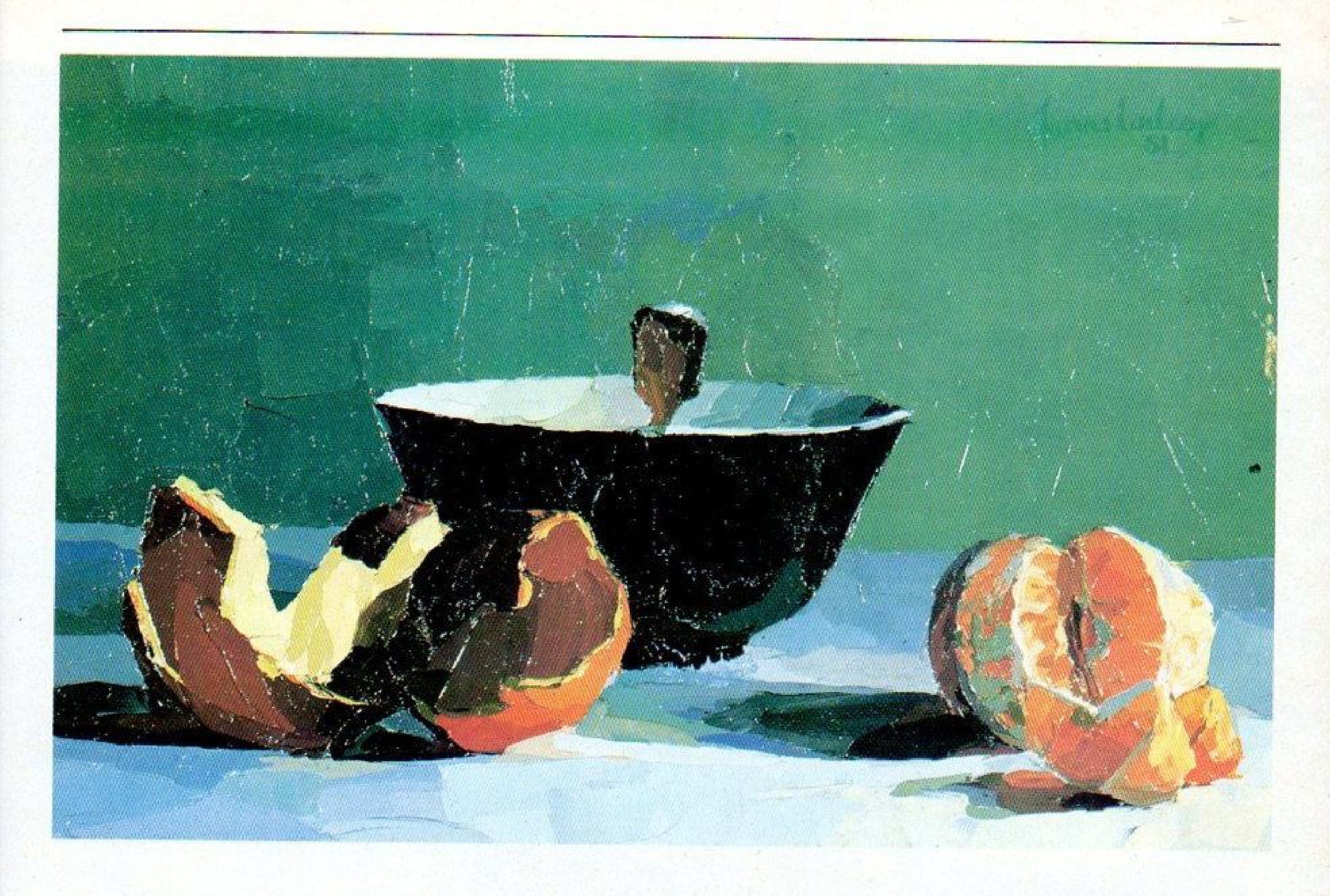
As possibilidades de escolha para compor uma natureza-morta são virtualmente ilimitadas. Frutas e hortaliças são elementos muito usados, por apresentarem formas simples e cores sutis. Mas você pode substituí-las por objetos domésticos, principalmente se derem um toque mais pessoal à obra.

Ao compor um arranjo, tenha em mente os seguintes pontos:

- Aumente o interesse visual escolhendo objetos de tamanhos diferentes.
- Varie as texturas: rígida e macia, áspera e lisa, grossa e delicada.
- Uma toalha de mesa contrasta bem com a maioria dos objetos domésticos e constitui uma boa maneira de quebrar o espaço do primeiro plano.
- Equilibre cores quentes e frias: se o arranjo for predominantemente verde e amarelo, por exemplo, acrescente algo azul ou roxo.
- Procure equilibrar formas e tamanhos. Experimente começar com um arranjo marcadamente geométrico e deixe seu senso de composição desenvolver o resto.

Abaixo: Mesa coberta com tecido estampado, flores e o açucareiro de Ruth, *de Iona Fromboluti, óleo sobre tela, 102 x 147 cm. O foco de interesse está no arranjo dos tecidos e no equilíbrio das cores quentes e frias.*





Acima: Este estudo simples de Jarvis Wilcox ressalta a essência da natureza-morta. Sua composição clássica, simétrica, tem como principal atrativo os contrastes de cor e textura. A casca retirada da laranja indica atividade humana.

- Aproveite ao máximo a oportunidade de testar os recursos composicionais: por exemplo, use cores para conduzir os olhos do observador pela pintura, como no exemplo da página seguinte.

- Arrume a iluminação de modo a criar padrões interessantes de luz e sombra. Procure refletir a luz nas áreas de sombra, para torná-las mais vivas.

- Coloque os objetos perto do fundo — uma parede ou uma placa — para obter melhores resultados.

Processo de pintura

Uma vez definido o arranjo, deixe-o num local isolado, onde possa permanecer por largo período, para você refinar os detalhes ou refazer algumas partes.

Coloque o cavalete de maneira que lhe permita olhar da tela para o motivo e vice-versa com o mínimo de movimento ocular. Procure sentar-se de tal modo que uma linha imaginária partindo de seus olhos para o arranjo passe pela lateral do cavalete.

Em geral, é melhor pintar naturezas-mortas *alla prima,* ou seja, trabalhando sobre toda a tela de uma só vez e deixando para desenvolver cada objeto posteriormente, em etapas sucessivas.

Trabalhe do claro para o escuro a fim de obter contornos bem misturados e gradações sutis de tons. E use o tempo que precisar para exercitar-se no controle de cores. Experimente, por exemplo, repetir cores em áreas diferentes, para unificar a composição.

Acima de tudo, estude com atenção as áreas de sombra e não esqueça que poderá ter algumas surpresas: seguindo a regra de que as cores dos objetos na sombra sofrem mudança de temperatura, provavelmente a parte sombreada de uma maçã amarelada, por exemplo, apresentará um reflexo azulado.

☆ UM POUCO DE AÇÃO

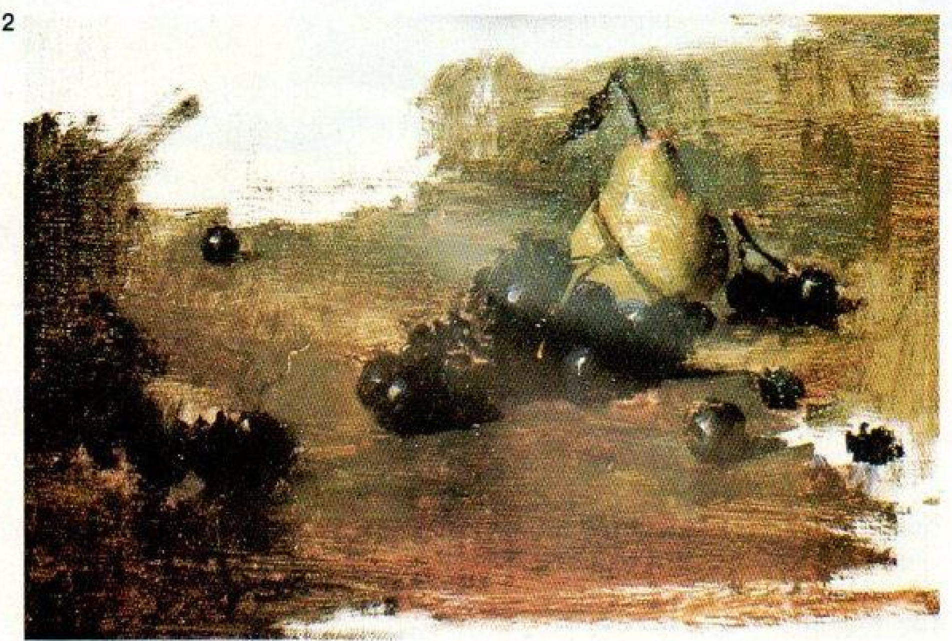
Experimente colocar alguma ação em suas naturezas-mortas, para dar-lhes maior interesse. Como você não pode mostrar formas em movimento, reproduza resultados de atividades ocorridas antes.

Pedaços de frutas, sobras de alimentos, louças quebradas são bons expedientes para indicar que a mão humana agiu sobre os elementos representados na tela.

Outro recurso bastante comum consiste em incluir no arranjo um recipiente entornado, com seu conteúdo espalhado. Distribua esse conteúdo de modo a conduzir os olhos do observador para o foco de interesse ou para enfatizar o padrão de iluminação. Contraste as tonalidades e as temperaturas das cores com as do resto do quadro, para dar maior variedade ao conjunto.

Exemplo: pêra e uvas

1


2


3


De acordo com o artista David A. Leffel, a melhor maneira de elaborar uma natureza-morta é começar com um conceito firme e pintar livremente as partes principais. Depois, à medida que a pintura for tomando forma, passa-se a fazer alterações e acréscimos.

Leffel explica seus métodos neste exemplo, que tem por objetivo criar espaço e movimento a partir de um arranjo concebido para conduzir os olhos do espectador diagonalmente sobre a tela.

1. Determine as massas

Dilua terra-de-sombra queimado com bastante terebintina e, usando um pincel médio de cerdas, pinte as amplas massas da pêra e das uvas e suas luzes e sombras.

2. Pinte as frutas

Faça as uvas com um pequeno pincel de cerdas, usando negro-marfim diluído com preparado.

Então comece a cobrir o fundo com o terra-de-sombra queimado empregado para os escuros na etapa 1. Para as partes claras, experimente trabalhar livremente com misturas suaves de azul-ultramar, amarelo-ocre e branco.

Comece a modelar a pêra aplicando amarelo-ocre com um toque de azul-ultramar e branco. Pinte os cabos das frutas.

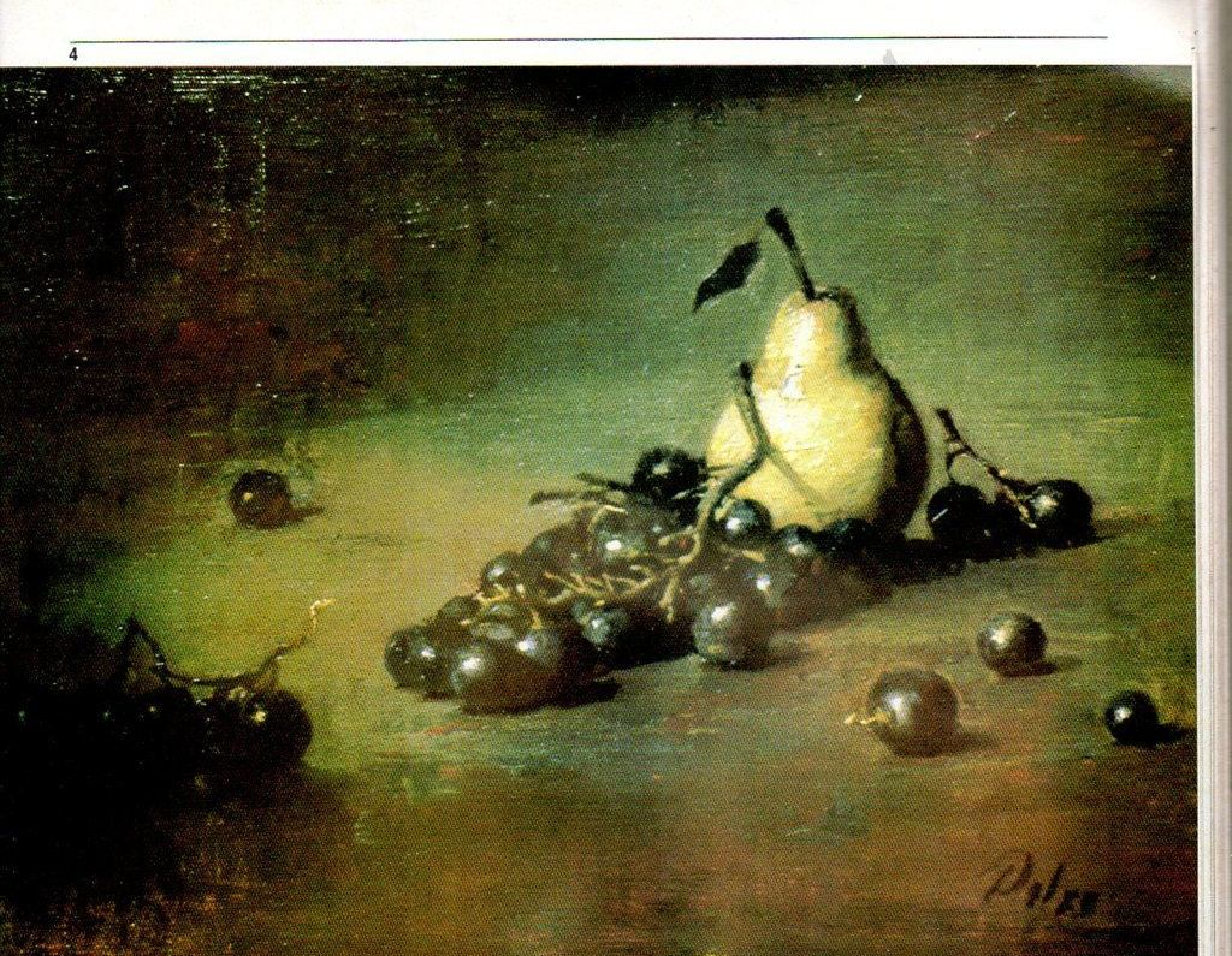
Para aumentar o interesse visual da composição, acrescente mais duas uvas — uma embaixo, à direita, e outra em cima, à esquerda.

Para pintar os reflexos brancos nas uvas utilize, de preferência, um pincel misto de marta.

3. Ressalte os claros

Complete o fundo, destacando as áreas claras e escuras — experimente misturas de branco e preto até chegar aos tons adequados. Situe os claros em torno das frutas. Clareie também o primeiro plano, próximo às frutas.

Continue a modelar as frutas e aprofunde as sombras sob elas. Trabalhe nos reflexos das uvas, arredondando as formas. Clareie a frente da pêra, experimentando misturas de amarelo, azul e branco, até chegar a um tom suficientemente claro. Lembre-se de que, para ser convincentes, as sombras precisam ter um reflexo frio, azulado.



4. Refine os tons

Acrescente mais algumas uvas isoladas ao cacho principal e aperfeiçoe as formas das uvas da esquerda.

Complete o fundo e o primeiro plano, escurecendo a cor em torno das bordas da tela e deixando um pouco de luz no centro. Refine esta área clara até conseguir um agradável padrão de luz entrando na sombra. Mais uma vez, você só chegará às cores exatas trabalhando por tentativa e erro.

Estenda o cabo do cacho de uvas e modele todos os cabos das frutas, para dar-lhes uma aparência sólida.

Por fim, aumente o reflexo na pêra, intensificando-o ligeiramente. Note como o padrão de reflexos nas uvas conduz os olhos para esse ponto.

Agora, observe o trabalho terminado e pense no conceito original e na ajuda que este método de pintura lhe prestou.

Começando por fazer as massas das formas amplas sem se preocupar com detalhes, você automaticamente adquire um senso de proporção dentro da composição, enquanto as áreas claras e escuras constituem uma estrutura sólida sobre a qual você irá construir.

Ao fazer os detalhes, não se preocupe em usar exatamente as misturas sugeridas. Ao contrário, procure experimentar livremente sobre bases composicionais sólidas.

MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada ou prancha de tela de cerca de 27,9 x 35,5 cm.
Uma seleção de pincéis de cerdas médios e pequenos, e um ou dois pincéis mistos de marta.
Paleta de sete cores: terra-de-sombra queimado, negro-marfim, branco, amarelo-ocre, azul-ultramar, amarelo-Nápoles e azul-cobalto.

Paisagens: o uso de fotos

USE BOAS FOTOS
Evite pintar usando como modelos cartões postais ou fotografias de baixa qualidade. Neles, os detalhes de luz e sombra são geralmente fracos e as cores são cruas e irreais. Procure fotografias em livros e revistas de papel brilhante, com boa impressão; ou então trabalhe com fotos que você mesmo tenha tirado: desta maneira, terá maior controle sobre iluminação e composição.

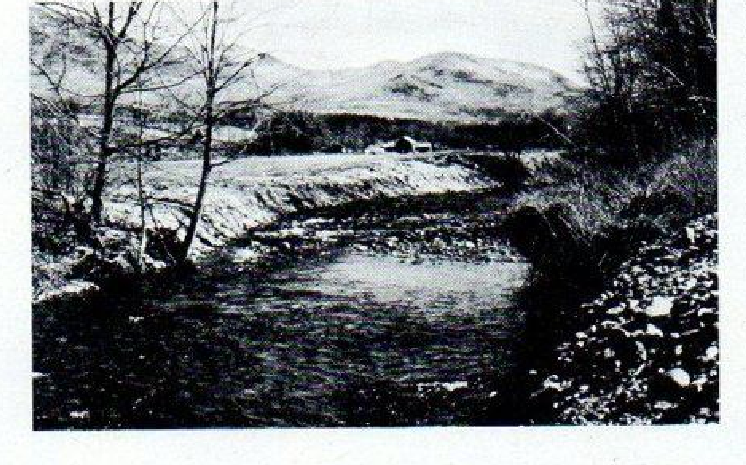
Pintar paisagens a partir de fotos não constitui nenhum demérito. Muitos pintores consagrados — entre os quais o impressionista Degas — aproveitaram a ajuda inestimável proporcionada pelas fotos, com seu acurado registro de informações visuais, que podem, mais tarde, ser observadas e estudadas à vontade. Obviamente não faz muito sentido passar para a tela uma simples cópia da foto: o que interessa é fazer uma pintura que reorganize os elementos da foto com uma intenção artística, criativa.

Composição

Comece por uma avaliação dos elementos da foto, para decidir o que você pode mudar; uma boa sugestão é imaginar como você gostaria que a cena ficasse e orientar as mudanças a partir disso. Por exemplo, se o fundo parece rude demais, você pode torná-lo mais suave, ou então criar padrões tonais mais interessantes, acrescentando, por exemplo, um jogo de luz filtrada através das árvores.

Não tenha receio de suprimir, modificar ou acrescentar elementos a fim de melhorar o apelo visual de sua pintura: alterando o ângulo de um rio, a inclinação de uma margem, ou a linha de uma cadeia de montanhas, você pode criar uma composição mais satisfatória, sem mudar a atmosfera da cena. A introdução de figuras humanas é outro recurso útil para dar mais vida a uma paisagem — e você pode usar outras fotos que contenham pessoas como referência.

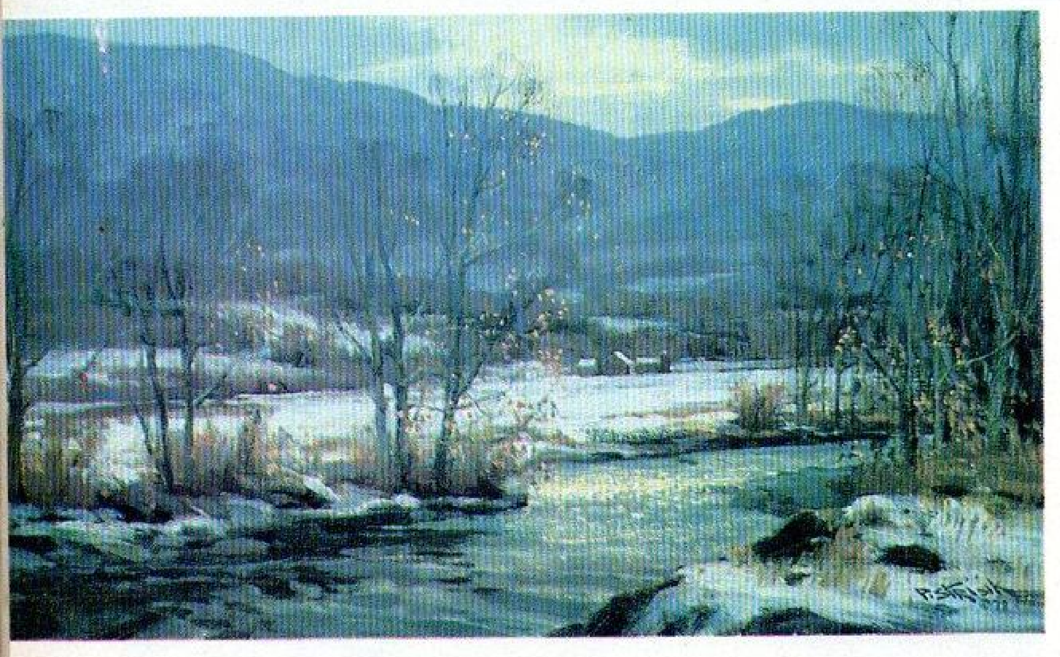
O céu de uma pintura dá bastante margem a alterações criativas. Se em sua foto a cor do céu é totalmente uniforme, sem padrões distintos de cor, não convém copiá-lo simplesmente. Vale mais a pena inventar um céu adequado para as condições de tempo de sua paisagem, lembrando-se de ajustar os padrões de sombra no chão. Veja como Paul Strisik fez isso em sua pintura (à direita).



Controle dos tons

Na hora de aplicar as cores, talvez sua maior dificuldade seja definir os tons: as fotografias tendem a "perder" as gradações sutis de tom tanto nas áreas iluminadas como nas sombreadas. Isso ocorre principalmente quando a foto é tirada em condições de forte iluminação — nesse caso, há o risco de pintar as sombras escuras demais e as partes iluminadas descoradas, comprometendo o equilíbrio geral da pintura.

Supere esse problema tirando uma série de fotos, com exposições diferentes, da mesma cena. Numa foto superexposta, as partes iluminadas parecem descoradas, mas as sombras



À esquerda: Neve, começo da primavera, *de Paul Strisik, 30 x 51 cm, óleo sobre tela. As fotos em preto e branco facilitam a definição do padrão tonal e dão maior liberdade na seleção das cores. Aqui, o artista acrescentou vida à cena mudando a estação para inverno e criando contrastes de cor.*

Acima: Degelo de março, *de Paul Strisik, óleo sobre tela, 51 x 76 cm. Observe o que a câmara registrou* ***(à direita)****, e veja quantas modificações foram introduzidas — incluindo as de perspectiva, padrão de luz e detalhes.*



exibem maior número de detalhes; numa foto subexposta, são as sombras que parecem escuras, vazias, enquanto as áreas iluminadas mostram-se mais nítidas. Evite tirar fotos ao meio-dia, quando o contraste entre claros e escuros é mais acentuado. A melhor hora para conseguir fotos com boa exposição é no meio da manhã ou no fim da tarde.

Se você encontrar problemas com uma foto que não tem detalhes nas sombras nem nas áreas iluminadas, não se desespere: complete essas áreas vazias usando a imaginação. Procure na pintura indicações do que poderia estar lá ou tente lembrar-se do que viu na cena ao fotografá-la. Mas tenha o cuidado de manter o equilíbrio tonal geral.

Fotos em preto e branco

As fotos em preto e branco permitem identificar melhor os tons e dão maior liberdade na escolha de cores. Convém tomar como base as cores reais da cena; mas você pode exagerá-las ou alterá-las para que fiquem adequadas às suas necessidades artísticas. Desde que você não carregue demais na intensidade das cores que fazem parte de seu esquema, os olhos do observador aceitarão uma ampla gama de cores.

Exemplo: árvores no inverno



Foto: John Shaw

Ao pintar com base numa fotografia, é preciso realizar um bom planejamento prévio. Neste exemplo, o artista S. Allyn Schaeffer ilustra as diversas fases do processo de adaptar uma foto para criar uma vista mais artística da paisagem.

A foto escolhida é de uma cena de inverno (acima). Comece estudando cada elemento separadamente e decida que mudanças devem ser feitas na composição ou nos detalhes.

As árvores: Os únicos detalhes que faltam são as gradações tonais na casca das árvores, principalmente os tons escuros da árvore grande. Procure ser criativo com suas cores: tente imaginar que tonalidades você veria se estivesse ao lado da árvore real e pinte-as. Exagere os tons médios, fazendo-os um pouco mais claros do que na foto, e reforce os escuros. O resultado deverá ser uma árvore tridimensional, colorida.

O chão: Altere também os padrões de luz no chão, para dar maior interesse ao primeiro plano. Mas não coloque as cores ao acaso — procure modelar a superfície do chão em termos de tons. Na foto, por exemplo, mal se pode distinguir a subida do morro: portanto, use luz e sombra de maneira eficiente para destacá-la. Lembre-se ainda de que pode haver buracos ou sulcos embaixo da neve — use diversos tons para indicar onde eles estão.

O céu: Use a imaginação para modificar também o céu, que, na foto, produz pouco estímulo visual. Altere os padrões das nuvens e exagere as cores.

☆ SELECIONE OS DETALHES

Compare a fotografia acima com a pintura já pronta (página 34). Você notará que o artista omitiu a maioria dos detalhes — como o grande número de árvores, arbustos e pequenos galhos saindo da neve.

Este é um bom exemplo a seguir: omita os detalhes desnecessários, que deixariam sua pintura confusa, e trabalhe com pinceladas simples, para transmitir melhor o padrão geral.

1. O esboço da composição

Comece desenhando a carvão os principais elementos da composição. Use traços soltos, ágeis, procurando transmitir o movimento das nuvens e as linhas rítmicas das árvores.

Com um pincel pequeno redondo de cerdas, cubra as linhas do seu desenho com cor rala. Terra-de-sombra queimado, terra-de-siena queimado ou azul-cobalto determinarão o padrão de cor da cena.

1



2. Pinte o céu

Dilua azul-cerúleo e branco com bastante preparado até obter uma consistência fina; usando um pincel oval chato médio, cubra as partes mais claras do céu com essa mistura.

Complete as áreas escuras do céu com azul-cobalto, diluído exatamente da mesma maneira. Se o azul ficar vivo demais, suavize-o com um pouco de alaranjado.

Nas duas áreas, mantenha suas pinceladas livres e vigorosas, de maneira a expressar o movimento das nuvens. Varie também ligeiramente os tons de cada área.

Dilua terra-de-siena queimado de modo semelhante e comece a completar o primeiro plano.

2



3. Refine o céu

Continue a pintar o céu com os mesmos azuis da etapa 2, desta vez diluindo-os com preparado numa consistência bem mais espessa. Onde for necessário, acrescente branco para clarear os azuis, e toques de carmim-alizarin para captar a luz rosada do céu.

Comece a formar as nuvens usando branco com um toque de amarelo-ocre. Use tinta mais consistente nas áreas iluminadas.

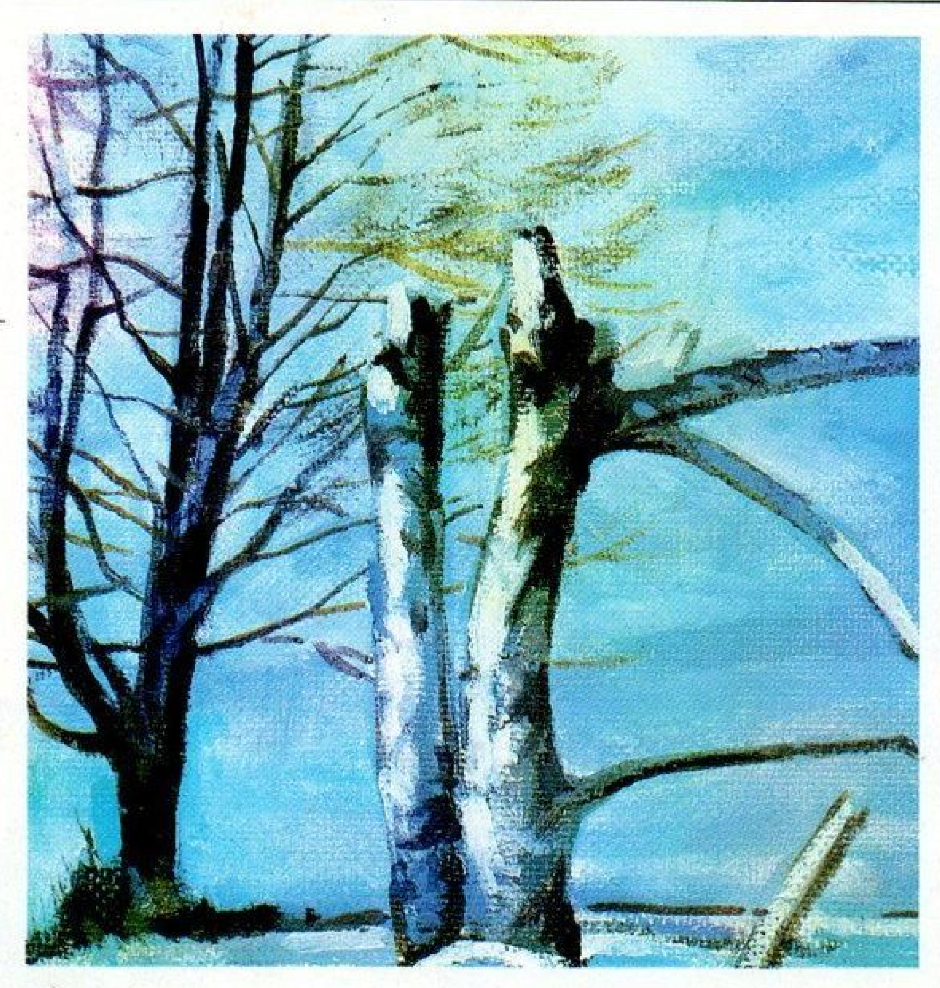
Depois de completar o céu, determine o esquema de cores para o restante da pintura. Dilua terra-de-siena queimado com um pouco de preparado e então passe-a com pincel seco nas extremidades dos galhos das árvores grandes, para sugerir os galhos mais finos.

Misture azul-cerúleo com branco, e aplique essa mistura sobre o primeiro plano, para sugerir a cor da neve.

3



4



MATERIAL EMPREGADO
Tela montada sobre prancha, de 41 x 33 cm.
Uma seleção de pincéis de cerdas, incluindo um pequeno redondo e um oval chato médio, além de um pincel de marta redondo para os detalhes menores.
Um bastão de carvão.
Paleta de oito cores:
azul-cobalto, azul-cerúleo, branco, carmim-alizarin, terra-de-sombra queimado, terra-de-siena queimado, amarelo-ocre e preto.

4. Complete a pintura

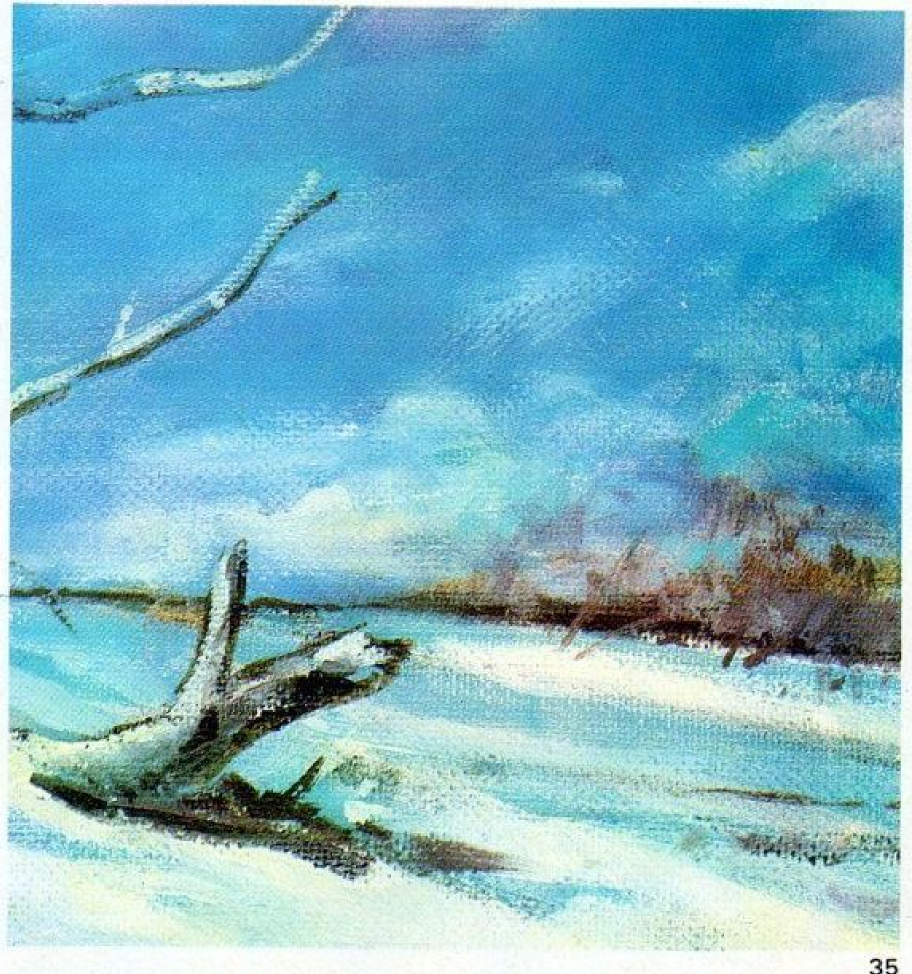
Pinte os troncos das árvores com terra-de-sombra queimado como cor básica — ajustando-a com preto ou branco, se necessário. Lembre-se de avaliar os tons das misturas em relação à cor do céu, para conseguir contraste suficiente. Passe essa cor escura no céu enquanto ele estiver ainda úmido, para obter contornos suaves.

Agora misture azul-cobalto, carmim-alizarin e branco, formando cinza-pálido, e cubra a casca restante da árvore grande e os tons médios na árvore morta do primeiro plano.

Com uma mistura de amarelo-ocre e branco, cubra os claros no tronco da árvore morta (acima).

Cubra a área sombreada da neve com uma mistura pálida de azul-cerúleo e branco. Para as áreas claras, prepare uma mistura de branco com um toque de amarelo-ocre e outra de branco com carmim-alizarin. Use-as para mostrar os reflexos do sol quente na superfície, relacionando assim a neve com o esquema geral de cores da pintura (veja à direita).

Finalmente complete a árvore grande trabalhando os galhos com pincel seco em amarelo-ocre.





Pintura de flores

Pintar flores pode dar a impressão de ser algo relativamente fácil. Na verdade, porém, elas constituem um dos motivos que maiores armadilhas colocam para os principiantes.

A principal dificuldade da pintura de flores está na interpretação. Às vezes, a liberdade de tratamento é levada longe demais, comprometendo o desenho — e o resultado acaba sendo um borrão colorido, que transmite muito pouco ao observador. Por outro lado, se o trabalho de desenho for excessivamente detalhado, a pintura acabará perdendo sua força e correrá o risco de ficar parecida com uma ilustração de enciclopédia de botânica.

A solução está em ser seletivo. Assim, decida desde o início qual o aspecto de seu motivo floral que você deseja enfatizar — e então procure pintá-lo com precisão.

National Museum of American Art, doação de John Gellatly

Motivos

Vale a pena observar os pontos descritos a seguir, ao compor uma pintura de flores. Evite, porém, enfatizar mais de dois deles na mesma pintura, pois você correrá o risco de perder de vista seus objetivos principais.

Cores: Flores permitem combinações de cores praticamente ilimitadas. Mas, para obter melhores resultados, siga um esquema de cores definido. Cores harmoniosas sempre ficam bem em pinturas de flores (veja à esquerda), mas áreas uniformes de cores primárias e secundárias podem criar um efeito muito mais vívido e audacioso (veja à direita), desde que as combinações sejam simples. Siga o exemplo de Matisse e experimente pares de cores complementares simples (como vermelho e verde). Minimize os detalhes botânicos, para que as cores possam falar por si mesmas.

Formato da corola: Muitas vezes o formato da corola das flores é mais interessante que suas cores; neste caso, concentre-se nele e deixe a folhagem apenas sugerida. Procure reproduzir corolas de flores em diferentes estágios de abertura e coloque nas pétalas algumas gotas de umidade, que refletem a luz.

Folhagem: A variedade de formas e cores, encontradas na folhagem, oferece bom campo para exploração artística. O emaranhado de folhas às vezes forma padrões de cor complexos e dá oportunidade de trabalhar com uma variedade de verdes sutis. Em outras ocasiões, as formas são fortes e definidas e você pode realçá-las colocando-as contra um fundo claro ou suavizado.

Contrastes tonais: Num arranjo de flores, os padrões de luz e sombra são, em geral, bastante acentuados e podem ainda ser exagerados, para dar maior impacto à composição.

Texturas: Cabos lisos, folhas brilhantes, pétalas delicadas semitransparentes — tudo isso pode ser aproveitado para criar uma pintura centrada no contraste de texturas.

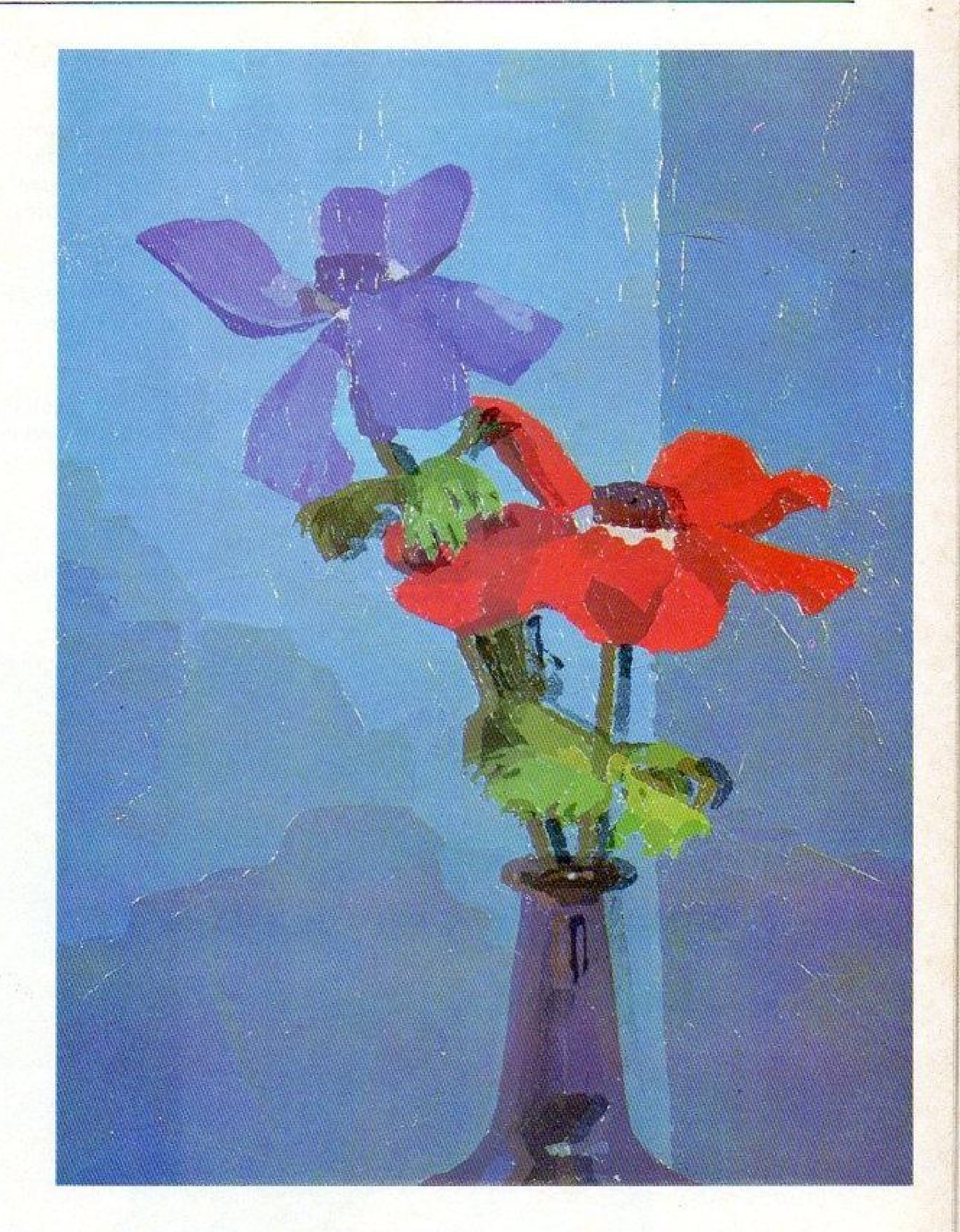
À esquerda: Jardim de maio, *de Maria Oakey Dewing, 1895, óleo sobre tela, 60 x 82 cm. Detalhe mostrado abaixo. A ênfase aqui está nas flores: note com que cuidado elas foram desenhadas, em comparação com a folhagem que as rodeia. A tela levemente raspada dá um toque impressionista a este belo exemplo de desenho seletivo.*

O procedimento de pintura

Antes de mais nada, vale a pena gastar um pouco de tempo no arranjo das flores, para ressaltar as qualidades que você quer enfatizar em sua pintura.

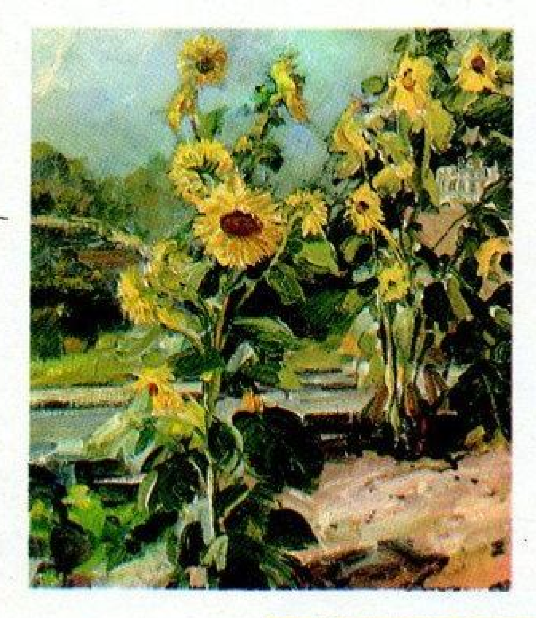
Em seguida, faça um esboço preliminar, que capte esses detalhes; mas não se preocupe demais com a precisão de detalhes nesta etapa.

Finalmente, aplique a tinta, estudando muito bem cada pincelada, antes de aplicá-la, e fazendo revisões na tela a intervalos freqüentes, para conservar a unidade da pintura.



Acima: Um trabalho a óleo, direto e audacioso, de Kevin Kennedy, onde a cor é o tema principal. Este estilo de pintura de flores baseia-se em áreas de cores uniformes, pintadas de maneira simples e complementadas por uma composição sem rebuscamentos — note a ausência de detalhes botânicos.

Pinceladas para flores



Além de cuidar muito bem da composição, para o sucesso na pintura de flores, é preciso dar especial atenção à maneira de aplicar a tinta sobre a tela.

Se sua intenção é enfatizar a cor, procure fazer um trabalho simples de pincel, deixando assim que a força de seu desenho capte a atenção do observador.

Mas se você pretende um resultado final mais realista, suas pinceladas terão que apresentar grande variedade de texturas e efeitos.

À esquerda: Meus girassóis, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Detalhe mostrado abaixo.*

Como regra, é melhor trabalhar do escuro para o claro — em outras palavras, da folhagem para as corolas das flores —, de modo que suas pinceladas finais possam ser reflexos fortes e grossos, aplicados sobre as camadas subjacentes, permitindo assim que elas reflitam a luz característica dos arranjos florais.

Também vale a pena guardar suas pinceladas mais vívidas para as áreas que você quer enfatizar, deixando as cores restantes mais ralas e uniformes.

Isto se aplica particularmente ao fundo, que pode facilmente competir com o delicado motivo do primeiro plano e deixar a pintura sem profundidade.

Note a variedade de cores das flores: elas não são só amarelas — há toques de laranja e até de verde, nos lugares onde a luz é refletida das folhas mais próximas. Reproduza este efeito misturando as cores de maneira ágil na paleta e "brincando" com elas sobre a tela.

Os girassóis do fundo são menores e pintados de maneira mais solta; cada flor é composta de apenas algumas pinceladas grandes. Com isso, os olhos se concentram na flor do primeiro plano, criando uma falsa impressão de profundidade.

Aqui, as pinceladas têm aspecto vívido, móvel, sugerindo que pétalas e folhas se movimentam em direções diversas. É essa impressão de movimento que ajuda a dar vida às pinturas de objetos animados.

Só a flor da frente é toda detalhada — e mesmo assim cada pétala é constituída por uma só pincelada, vigorosa, com um reflexo aplicado no alto, com tinta espessa. Para criar os reflexos misture branco e amarelo-cádmio e aplique essa mistura sobre as pinceladas já feitas na tela.

Exemplo: flores em vaso redondo

1



Neste exemplo relativamente simples de natureza-morta, as corolas das flores constituem o ponto focal. Por isso, o artista George Cherepov complementou suas formas arredondadas com um vaso de formato adequado e escolheu um fundo neutro, pálido, que valoriza as cores vibrantes, em vez de competir com elas.

1. Esboce as formas básicas

Dilua um pouco de preto (ou outra cor bem escura) com bastante preparado e use um dos seus menores pincéis de cerdas para fazer os contornos básicos do vaso e das corolas das flores. Faça os ajustes necessários com a tinta ainda bem diluída. Em seguida, cubra algumas das linhas com cor um pouco mais espessa, para firmar a composição.

Não se preocupe em conseguir uma base tonal — determine já desde o início as cores das flores.

2

2. Pinte as cores

Com a ponta de um pincel de cerdas redondo n.° 7 ou n.° 8 aplique levemente as cores das flores. A precisão das formas das pétalas não é fundamental: mais importante é manter as pinceladas espontâneas, para que as misturas fiquem puras e fortes na tela.

As flores vermelhas são em vermelho-cádmio e carmim-alizarin, com toques de azul-ultramar nas áreas sombreadas. Para as flores cor-de-rosa, use uma mistura dessas três cores com bastante branco.

A flor alaranjada é feita com uma mistura de vermelho-cádmio e amarelo-cádmio, com um pouco de branco; as flores amarelas são pintadas com amarelo-cádmio e branco, adicionando-se toques de azul-ultramar e terra-de-sombra queimado nos escuros.

Complete esta etapa pintando o vaso com uma mistura de azul-ftalo, terra-de-siena queimado e branco. Quando tiver determinado a cor básica, defina melhor a forma com pinceladas leves de branco e terra-de-siena queimado, trabalhando molhado-no-molhado.

3

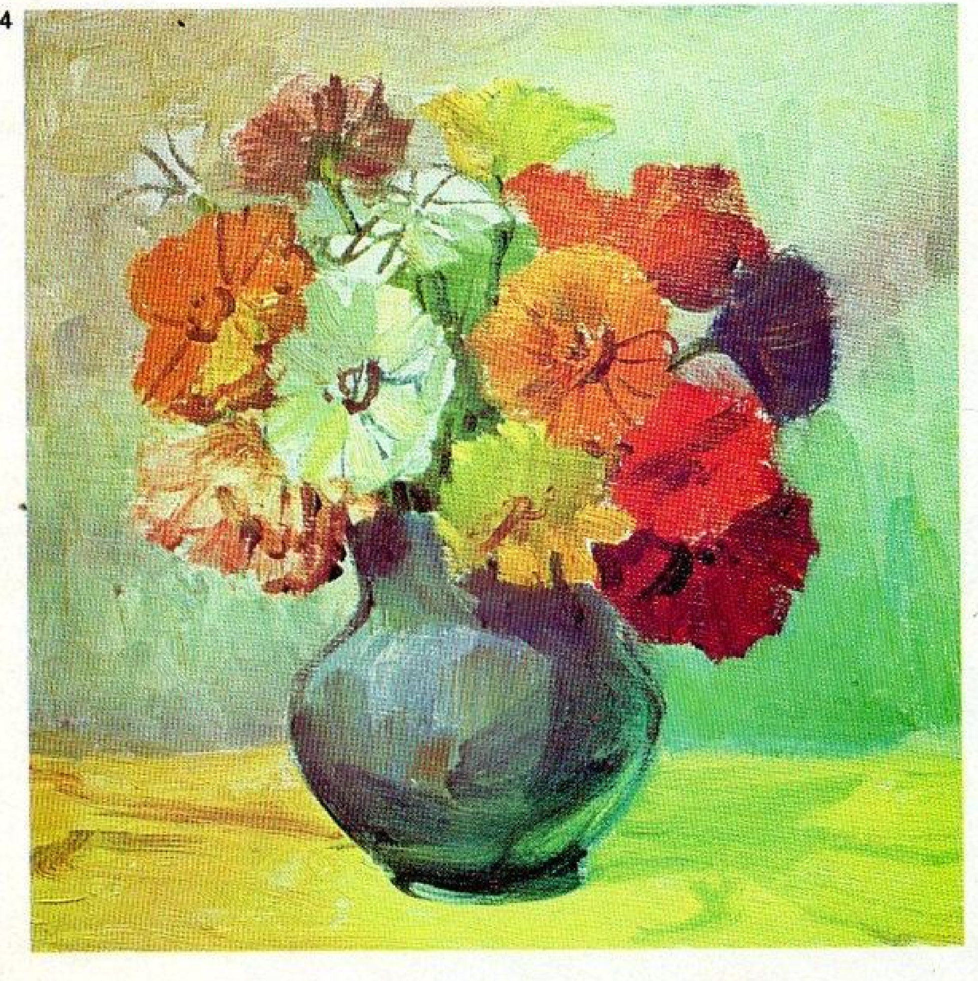
3. O fundo e o primeiro plano

Continue a desenvolver as cores básicas das flores, trabalhando as pinceladas de modo que a forma e a direção das pétalas fiquem apenas sugeridas — em vez de defini-las com exatidão. Pinte a flor mais escura com uma mistura de azul-ultramar, carmim-alizarin e branco; misture então um pouco de verde-esmeralda com um toque de terra-de-siena queimado e aplique pinceladas dessa mistura para sugerir a folhagem.

Para o fundo, prepare diversas combinações bem ralas de azul-ultramar, vermelho-cádmio, amarelo-ocre e branco. Aplique-as com pinceladas curtas e rápidas, para dar um pouco de textura a esta área neutra.

Empregue a mesma técnica no primeiro plano, usando uma mistura de amarelo-cádmio e branco, com toques de terra-de-siena queimado nas áreas sombreadas.

4



4. Reforce as flores

Mude para um pincel redondo de cerdas menor — o n.º 5, por exemplo — e pinte as flores brancas; use uma mistura de branco e amarelo-ocre para os claros; para os escuros, acrescente azul-ultramar e terra-de-siena queimado.

Usando o mesmo pincel, acrescente alguns toques dessa mistura às corolas das flores, escurecendo-as onde for necessário reforçar as formas. Em seguida, passe algumas pinceladas alternadas de azul-ultramar e terra-de-siena queimado no primeiro plano, para sugerir as pregas na toalha da mesa.

Reforce a modelagem do vaso escurecendo sua parte lateral com a mistura de azul-ftalo, terra-de-siena queimado e branco, reduzindo desta vez a proporção de branco.

Finalmente, use um pincel redondo de pêlos macios e uma mistura fluida de terra-de-siena queimado e azul-ultramar para "desenhar" os miolos das flores; ao mesmo tempo, sugira as pétalas de maneira solta.



5. Refine os detalhes

Nesta altura do trabalho, só falta retocar alguns detalhes com um pincel redondo de pêlos macios e ajustar as cores das flores.

Mantenha os detalhes das pétalas restritos, sugerindo-os em vez de desenhá-los com rigor; portanto, concentre-se nas sombras formadas pelas suas bordas, e não nas bordas propriamente ditas. Se, mais tarde, você achar que as cores subjacentes ficaram sem vida, retoque-as, usando as misturas originais.

Dê melhor definição às corolas das flores, preenchendo alguns dos espaços entre elas com pinceladas soltas da mistura verde da folhagem — verde-esmeralda, amarelo-cádmio e azul-ultramar. Refine mais ainda a pintura ajustando os escuros do fundo e do primeiro plano com versões mais escuras das misturas originais. Use uma mistura de verde para aprofundar a sombra do vaso.

Finalmente, misture branco com um pouco de amarelo-ocre e passe-o nos reflexos vivos das pétalas.

MATERIAL EMPREGADO

Tela montada sobre prancha, com 35,5 x 35,5 cm.
Dois pincéis redondos de cerdas — um n.° 7 ou 8 e outro n.° 5 — e um pincel redondo misto de marta pequeno.
Preparado para diluir a tinta.
Paleta de 11 cores: azul-ftalo, vermelho-cádmio, amarelo-cádmio, terra-de-sombra queimado, verde-esmeralda, terra-de-siena queimado, preto, branco, azul-ultramar, carmim-alizarin e amarelo-ocre.

Paisagens com neblina

SUAVIDADE
Para reproduzir a neblina de modo convincente, você precisa pintar as formas com suavidade. Eis algumas maneiras de fazê-lo:

Esfume a primeira camada de tinta sobre um fundo colorido — a cor fragmentada do esfumado deixará entrever o tom do fundo. Exagere um pouco na intenção de suavidade e você conseguirá o efeito certo; mas restrinja-se a uma ou duas camadas de tinta, senão a pintura ficará grossa demais.

Esfregue a pintura com jornal ao fim de cada sessão.

Aplique a tinta com uma espátula e remova o excesso em seguida.

Aproveite ao máximo o pincel seco para obter efeitos suaves.

Arranhe a tinta ainda úmida com a ponta do cabo do pincel (faça-o com movimentos rápidos); repita a operação, desta vez com traços perpendiculares aos originais. Esta é uma maneira prática de clarear a cor numa área pequena.

Não exagere na nitidez e nos detalhes da pintura.

Pinte sobre a superfície ainda úmida (veja página seguinte).

Pintar cenas com neblina é um desafio fascinante para quem trabalha com óleo. É preciso grande poder de observação para recriar na tela toda a envolvente ambientação que a neblina confere a uma paisagem. E, para conseguir bom resultado, você terá que empregar virtualmente todo seu repertório de pinceladas e de técnicas de mistura de cores.

Controle da cor

Em geral, a neblina e a névoa tendem a um cinza ou cinza-azulado frio, e fazem com que os objetos que são vistos através delas adquiram também cor fria. A única exceção é o nascer ou o pôr-do-sol; em ambos esses casos, tanto a névoa como todos os objetos que estiverem de frente para a luz parecerão mais quentes (o exemplo da página 45 ilustra bem este aspecto).

A neblina também reduz o brilho das cores; portanto, você precisará suavizar suas misturas, para chegar à intensidade certa. Se não tomar cuidado, poderá criar esquemas de cores pouco harmoniosos. Uma precaução interessante para evitar problemas com cores é limitar sua paleta a apenas três cores primárias, mais preto e branco (evite cores berrantes, que podem comprometer o efeito suave que você procura).

Outra precaução útil é usar uma paleta bem apagada. E, no caso de cores vivas, como azul-ftalo, você pode atenuar sua intensidade acrescentando uma quantidade suficiente da cor complementar.

Ao clarear as cores, lembre-se também de suavizá-las. O melhor método de clarear cores para pintar uma cena com neblina é acrescentar branco; mas se, mesmo assim, a tonalidade da mistura ficar muito intensa, adicione um toque da cor complementar.

Outra dica para conseguir um bom controle da cor é trabalhar sobre fundo colorido, que lhe permitirá julgar melhor o tom e a intensidade das diversas cores. Uma cor de fundo bastante eficiente para cenas de neblina é o terra-de-sombra natural, diluído com terebintina até ficar mais ou menos próximo da cor de casca de batata.

As gradações de tom

A neblina tende a fazer com que os escuros fiquem bem mais claros, mas praticamente não afeta o tom das cores claras.

Para conseguir o efeito certo na tela, tenha sempre em mente a necessidade de reduzir a variedade tonal das suas misturas. Primeiro, decida se o tom que predominará em sua pintura será alto, baixo ou médio; depois,



À esquerda: Nesta marinha, o artista Roger W. Curtis pintou a névoa com uma fina veladura de verde-esmeralda e carmim-alizarin. Em seguida, removeu parte da veladura no primeiro plano para acentuar as cores esmaecidas e as formas suaves à distância.

À direita: Fim de inverno, *de John Henry Twachtman, óleo sobre tela, 56 x 76 cm. Detalhe mostrado acima. Note como o artista esfumou a cor, deixando o fundo aparecer em vários pontos, para criar um efeito suave de neblina. Veja também como as árvores apresentam um mínimo de detalhes.*

simplesmente procure manter as misturas dentro da gama tonal escolhida.

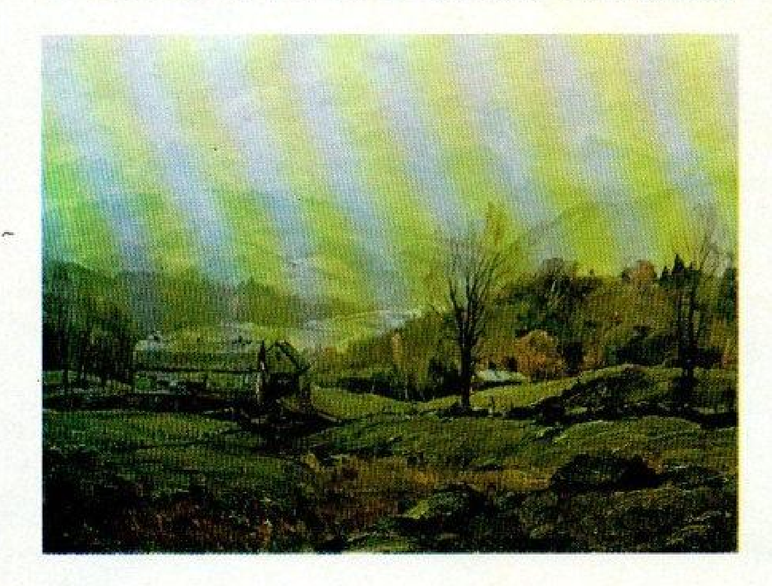
Outro recurso útil é pintar as cores mais claras do que são na realidade, a fim de ressaltar-lhes a suavidade. Comece por preparar seu escuro mais profundo e então clareie a mistura em cerca de vinte por cento. Em seguida, clareie os outros tons proporcionalmente, com exceção dos claros, que, no máximo, poderão ser um pouquinho mais claros.

Procure conservar sempre as relações originais entre os tons, mantendo-os em harmonia. Lembre-se também de que as gradações tonais — ou seja, as diferenças entre um tom e outro — devem ser bem sutis.



National Museum of American Art, doação de William T. Evans

Pintura sobre tinta úmida



Uma das melhores maneiras de se conseguir o aspecto suave da neblina é trabalhar as cores ainda úmidas, umas sobre as outras: esta abordagem direta, *alla prima,* possibilita misturar a tinta fácil e suavemente, e borrar as formas onde você julgar necessário.

Em geral, é melhor começar com os tons médios e aplicar os escuros e os claros sobre a cor ainda úmida. É importante exagerar a suavidade — veja no detalhe abaixo como o artista Emile Gruppé sugere os grupos de árvores, pintando apenas suas silhuetas, e como as distinções entre as diversas formas se limitam a leves mudanças de tom.

À esquerda: Dia de neblina, Vermont, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm. Detalhe mostrado abaixo.*

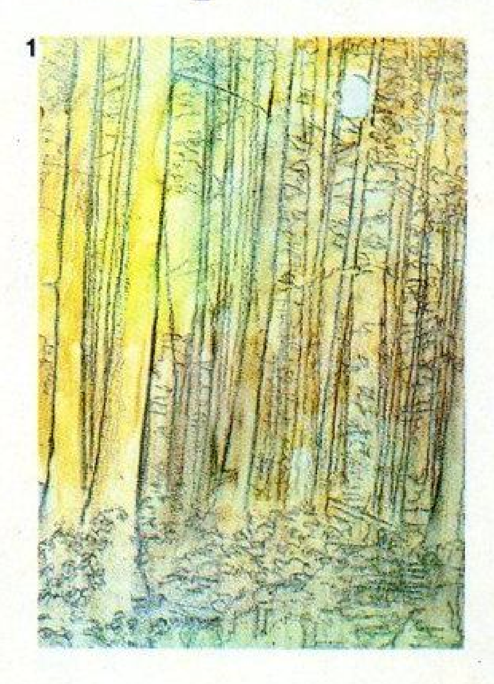
O artista usou tinta espessa e mais clara sobre o topo da montanha, para indicar a neblina. Você pode misturar as cores nas bordas enquanto a tinta debaixo estiver úmida.

A área inteira foi coberta por um tom médio, sobre o qual aplicou-se uma cor mais escura (com a tinta de baixo ainda úmida). Esta é a maneira mais fácil de obter suavidade de formas.

A névoa elimina todas as diferenças tonais fortes, mas as leves variações de tom são suficientes para tornar visível a silhueta dos diversos grupos de árvores.

Exemplo: névoa matinal

1



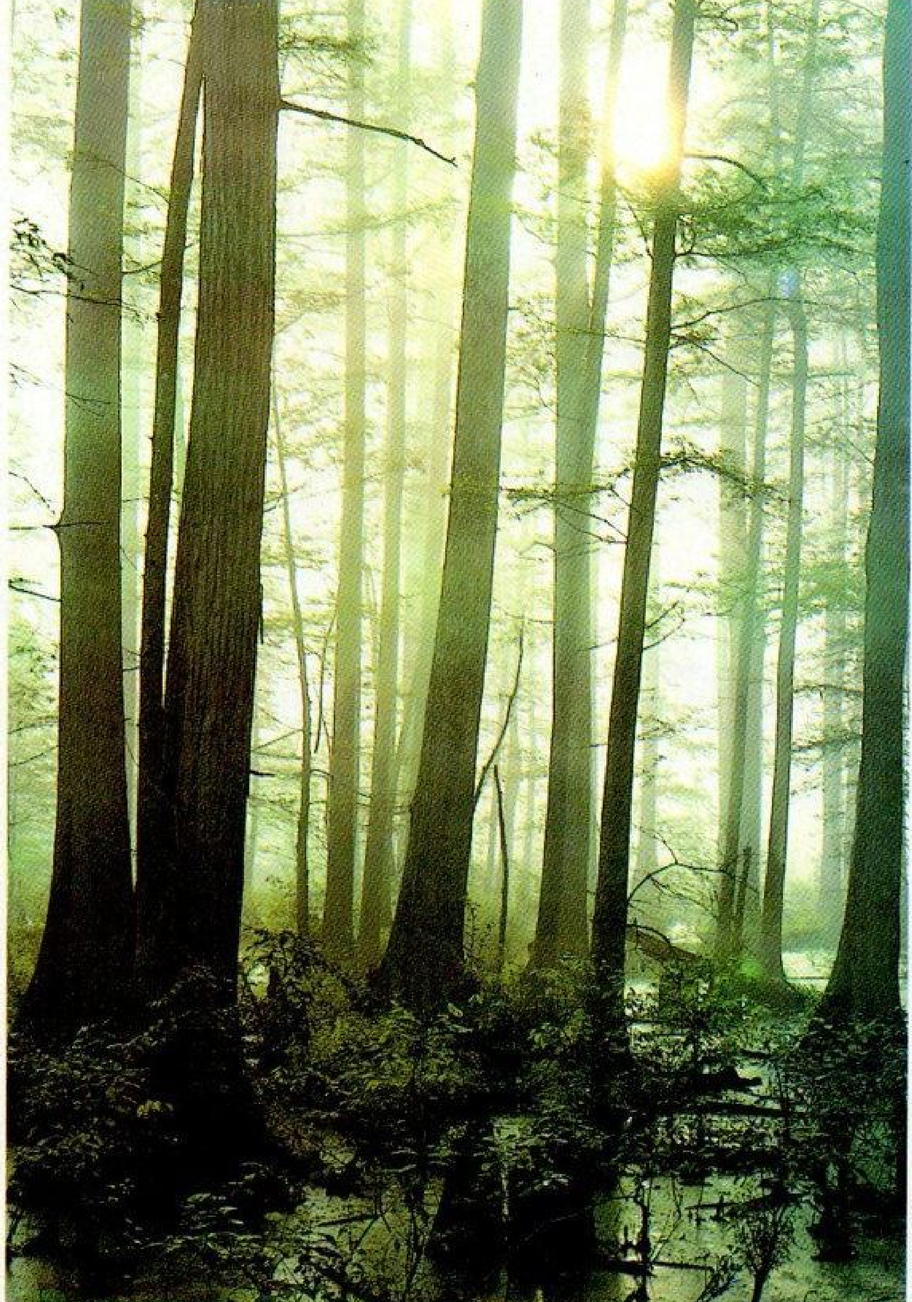


Foto: John Shaw

Pintar névoa ou neblina exige uma habilidade especial: manter o tempo todo a suavidade de formas e cores. No exemplo prático destas páginas, S. Allyn Schaeffer mostra uma das abordagens possíveis para pintar a névoa matinal.

Depois de trabalhar o fundo, pinte sobre a superfície úmida, aplicando os claros sobre os escuros. Lembre-se de deixar suas misturas esmaecidas; no caso de cores de tubo intensas, como azul-ftalo e amarelo-cádmio, as misturas podem precisar de um toque da cor complementar, para reduzir seu brilho (se você não levar isso em conta dificilmente conseguirá pintar uma neblina convincente).

Compare a foto original da cena com a pintura pronta e note como o artista reduziu deliberadamente a variedade tonal, clareando os troncos das árvores — e, conseqüentemente, aumentando o efeito de névoa. Observe também como ele acentuou a delicada luz matinal amarela do sol, que brilha através da névoa.

1. Esboce a composição

Com um bastão de carvão, desenhe cuidadosamente os troncos das árvores — inclusive os detalhes das mais distantes — e esboce as formas da ramagem. Com um desenho bastante preciso a sua frente, você poderá concentrar toda a atenção no trabalho de captar a atmosfera da névoa. Aplique um fixador em spray sobre o desenho e espere secar.

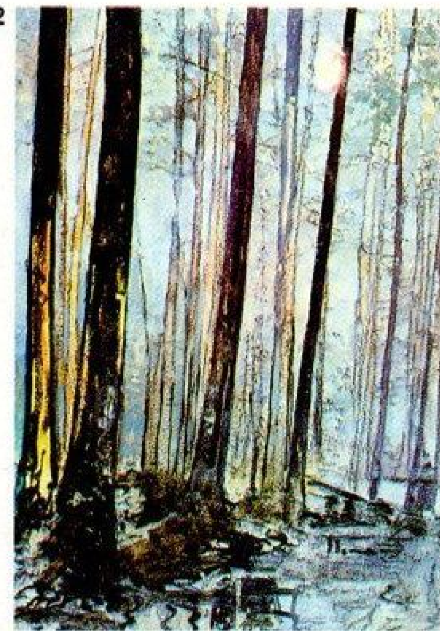
Em seguida, pegue um pincel médio redondo de cerdas e cubra toda a tela com uma aguada de amarelo-ocre bem diluída com terebintina; aplique a cor de forma irregular, para que fique mais escura em alguns pontos. Lembre-se de que esta aguada inicial determina o espírito da pintura, formando um brilho quente, que transparece através das cores sobrepostas.

Deixe a pintura secar antes de continuar.

MATERIAL EMPREGADO

Painel preparado, com cerca de 19 x 28 cm.
Uma seleção de pincéis redondos de cerdas e de marta, pequenos e médios.
Um bastão de carvão natural.
Fixador em spray.
Paleta de dez cores: amarelo-ocre, branco, terra-de-sombra queimado, preto, azul-ultramar, laranja-cádmio, azul-ftalo, terra-de-sombra natural, amarelo-cádmio e carmim-alizarin.

2



3

2. A variação tonal

Com um pincel redondo de cerdas, pinte os escuros dos troncos das árvores da frente com uma mistura de terra-de-sombra queimado e branco. Nesta fase, é melhor trabalhar com tinta bem rala; portanto, continue a diluí-la apenas com terebintina. Deixe o amarelo-ocre transparecer nas áreas claras, para transmitir a impressão sutil de que a luz solar está sendo filtrada pela névoa.

Prepare uma mistura azul-pálida, usando preto, azul-ultramar e branco, com um toque de laranja-cádmio, e dilua-a com terebintina. Passe-a sobre o céu por entre as árvores, deixando que o amarelo-ocre seja filtrado em alguns lugares.

Pinte o sol amarelo-pálido, por trás das árvores, com uma mistura de amarelo-ocre e branco.

3. Crie perspectiva aérea

Mude para pincéis mistos de marta e prepare uma mistura azul-pálida, fria, de azul-ftalo, branco e um pouco de preto. Desta vez, dilua a cor com preparado, deixando-a com uma consistência algo espessa. Use esta mistura para pintar as árvores no horizonte, de maneira que pareçam recuar.

Agora pinte os troncos das árvores usando misturas marrom-arroxeadas de carmim-alizarin, azul-ftalo, amarelo-ocre, preto e branco. Teste todas as misturas antes de aplicá-las: adicione mais preto às cores que ficarão na frente, e clareie com branco as cores do plano intermediário. Ao mesmo tempo, mantenha todas as misturas esmaecidas, com uma transição uniforme de tom — que, afinal, é o que cria a sensação de um ambiente enevoado.

Cubra a água do primeiro plano com pinceladas curtas e horizontais de uma mistura azul forte (azul-ftalo, preto e branco). Acrescente os reflexos das árvores, trabalhando sobre esta camada ainda úmida, com as misturas dos troncos das árvores.

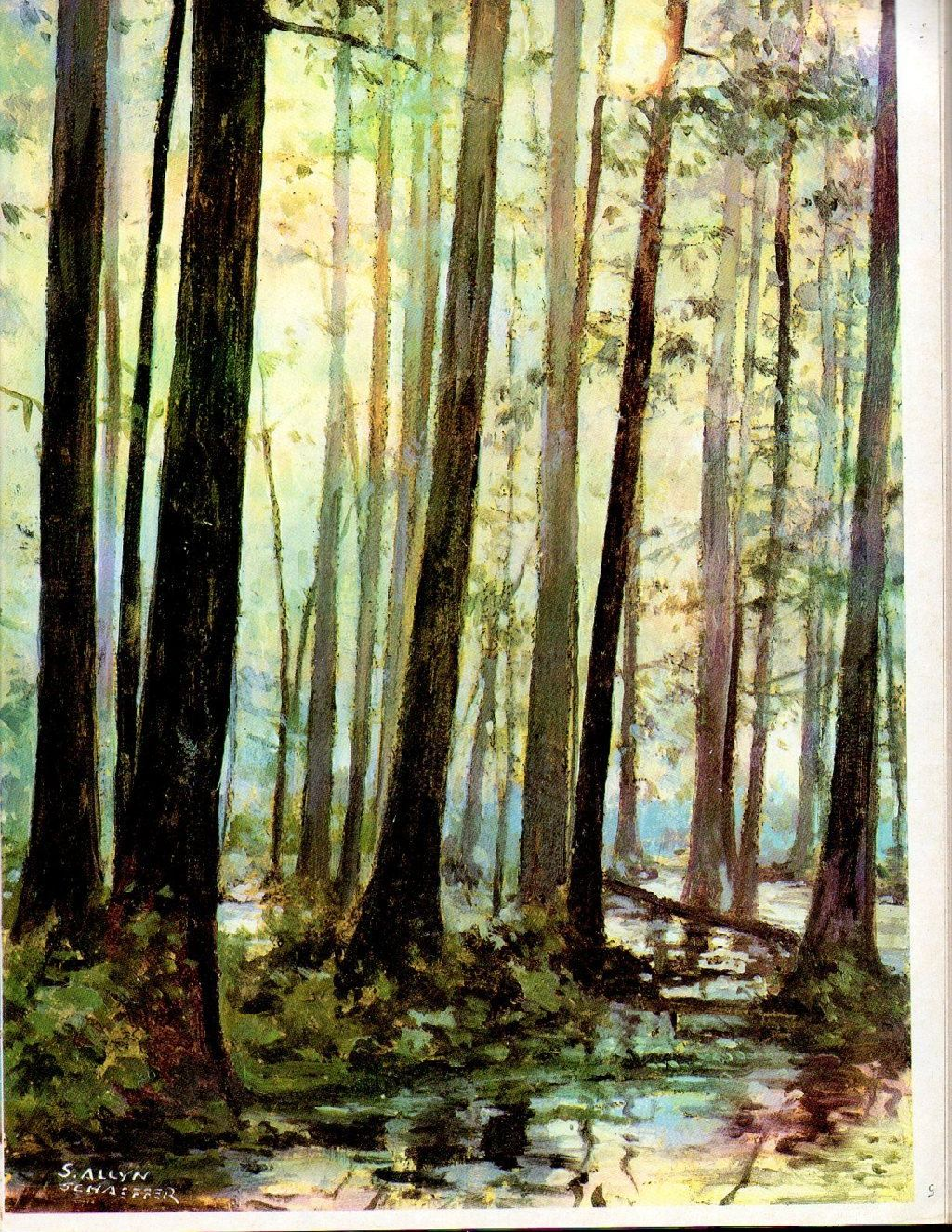
Cubra a ramagem distante, no horizonte, com a mistura azul da água. Então, comece a fazer a ramagem com traços curtos de uma mistura cinza (preto, branco e azul-ftalo).

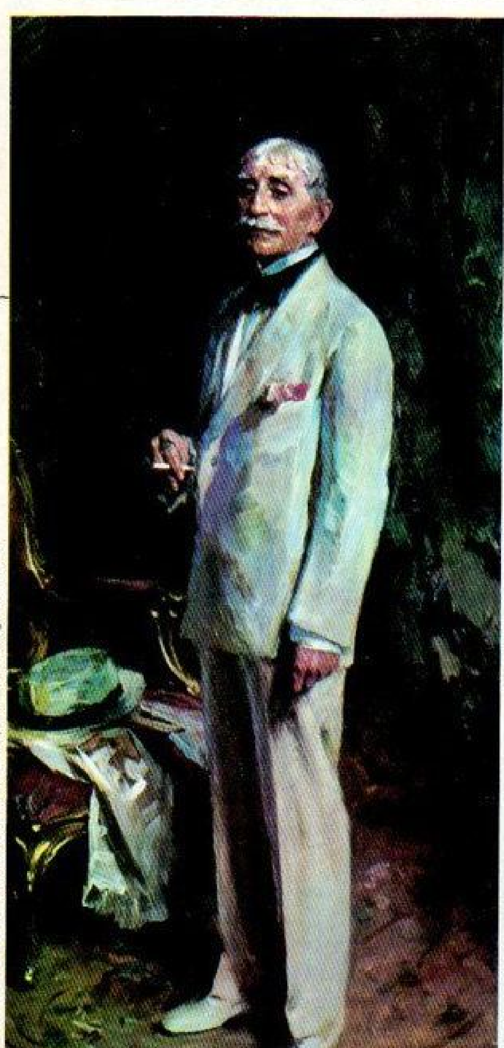
4. Refine os detalhes

Aprofunde a cor do céu com uma mistura de amarelo-ocre, terra-de-sombra natural e branco.

Adicione amarelo-cádmio à mistura cinza da ramagem da etapa 3, para produzir um verde fraco. Use-o para pintar a ramagem, trabalhando com pinceladas curtas sobre o céu ainda úmido. Não pinte folhas isoladas; sugira conjuntos de folhas aplicando a tinta pontilhada e borrando-a com o dedo em alguns lugares.

Use verdes semelhantes para pintar a relva e os arbustos baixos, assim como seus reflexos na água. Como detalhe final, acrescente alguns galhos finos.


S. ALLYN
SCHAEFFER



National Museum of American Art, doação de Irving R. Wiles

Retratos de corpo inteiro

Pintar um retrato de corpo inteiro é, sem dúvida, um dos desafios mais estimulantes para quem trabalha com tinta a óleo. Você precisará exercitar toda a sua habilidade em fazer retratos e terá de lidar ainda com algumas complicações adicionais — as roupas, o fundo, a pose —, o que constitui uma oportunidade excelente para explorar as inúmeras possibilidades expressivas da pintura de figuras humanas. Além disso, cada novo modelo apresenta uma personalidade diferente, e grande parte do interesse dos retratos de corpo inteiro está em decidir qual a melhor maneira de destacá-la — explorando a pose, a expressão ou o ambiente.

A pose

Em geral, todo modelo assume naturalmente a pose que lhe fica melhor; portanto, é mais conveniente aceitá-la do que interferir nas inclinações naturais do modelo — isso poderia resultar numa pose artificial e desajeitada, que provavelmente seria transposta dessa maneira para a tela.

Mesmo assim, você terá que decidir se o modelo ficará em pé ou sentado. Na maioria das vezes, uma pose sentada oferece maiores possibilidades — modelo em postura ereta, ou inclinado para a frente, ou, ainda, com as mãos no colo, e assim por diante. Uma pose em pé fica mais formal e, do ponto de vista do modelo, é mais difícil de ser mantida por longo tempo.

Ao decidir a pose, leve em conta também o seu ângulo de visão. Você pode escolher uma visão superior, inferior ou ao nível dos olhos. Esta última é a mais fácil de retratar e também a mais natural, pois é assim que vemos as pessoas todos os dias. Em contraste, a escolha de um nível diferente costuma criar distorções na figura, que, além de dificultarem o desenho, podem acabar desfavorecendo o modelo.

À esquerda: John Gellatly, *de Irving Ramsey Wiles, óleo sobre tela, 201 x 97 cm. O cigarro na mão do modelo atenua um pouco a rigidez e formalidade desta pose.*

À direita: Primos, *de Charles Reid, óleo sobre tela, 152 x 127 cm. Aqui, a roupa e as poses bem à vontade sugerem um alegre ar de informalidade.*

PROBLEMAS AO POSAR

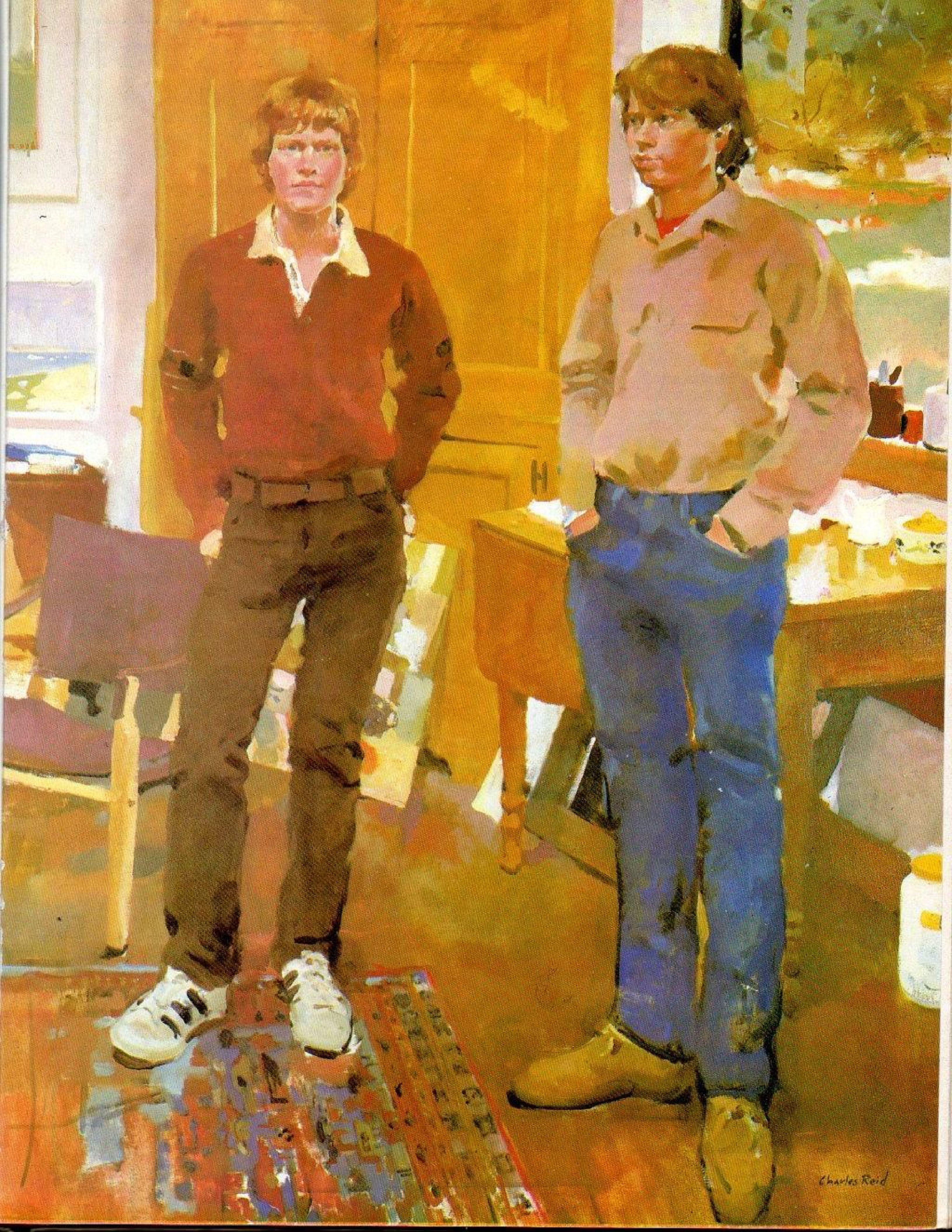
O temperamento orgulhoso e aristocrático de Betty Wertheimer está claramente expresso na pose de seu retrato, à direita. Contudo, poses dramáticas como esta podem criar diversas armadilhas. Se você olhar com atenção, verá que a metade superior do corpo recua do ombro até a cintura. Um olho inexperiente poderia facilmente deixar de notar isso, e a pintura se apresentaria, então, "achatada", sem tridimensionalidade.

A opção mais segura é escolher uma pose simples, que esteja dentro de sua capacidade de desenho. Por exemplo, faça o modelo sentar-se em posição ereta, com as mãos no colo e a cabeça levemente inclinada — é uma pose clássica, que quase sempre assegura resultados satisfatórios.

À direita: *Betty Wertheimer*, de John Singer Sargent, óleo sobre tela, 128 x 100 cm.



National Museum of American Art, doação de John Gellatly


Charles Reid

☆ IMAGENS NO ESPELHO
Uma maneira de "aumentar" a distância entre você e o modelo é olhá-lo através do espelho: assim, o modelo parecerá estar duas vezes mais distante e você conseguirá uma redução na escala da pintura, que facilitará seu trabalho.

☆ QUADRICULADO
Se você acha difícil manter as proporções corretas ao desenhar numa escala grande, faça primeiro um desenho em escala reduzida sobre papel quadriculado e, em seguida, copie-o, quadrado por quadrado, sobre a tela. O único inconveniente deste procedimento é que ele não assegura a mesma espontaneidade do desenho direto.

Onde cortar o retrato é questão de gosto pessoal e de julgamento artístico. Não se pode dizer que uma visão de corpo inteiro seja melhor que uma de três quartos, nem existem regras que determinem a que altura acima do joelho deve-se cortar a figura.

Tamanho da tela

A escala de um retrato de corpo inteiro ou de três quartos pressupõe que você irá trabalhar com telas grandes, e isso pode obrigá-lo a adaptar suas técnicas de pintura ao tamanho da tela.

Um bom tamanho de tela para começar é 60 x 70 cm. Mas a escolha depende principalmente do tamanho em que você quer pintar o modelo — tamanho natural, maior ou menor. Existem muitos argumentos conflitantes sobre qual deles é o melhor, mas, em geral, considera-se mais fácil pintar o modelo ligeiramente menor que o tamanho natural, pois é assim que costumamos ver as pessoas (lembre-se: os objetos parecem menores, quando nos afastamos deles).



Esta escala também é mais fácil de manipular. Se você pintar num tamanho maior que o natural, ou muito menor, terá que ficar calculando as proporções — o que é uma complicação adicional desnecessária.

O ideal é pintar o retrato numa sala grande, para que você possa colocar o modelo a certa distância e pintá-lo do tamanho que o vê. Isso assegura que a escala ficará correta e elimina a necessidade de elaborar cálculos complexos.

O desenho

Ao fazer o esboço inicial, você precisará olhar para a composição como um todo. E como a tela é grande, a única maneira de fazer isso é afastando-se repetidamente do cavalete.

Procure fazer a figura proporcional e, se achar necessário, meça as distâncias, para assegurar-se de que estão corretas. Observe a estrutura do corpo e verifique a continuidade dos ossos e dos músculos nas juntas — como nos joelhos, cotovelos e ombros.

Preste atenção também nas pregas formadas nas roupas devido ao movimento — por exemplo, pernas de calças subindo. Alguns artistas tentam superar esse tipo de problema, começando o desenho pelo corpo e colocando depois as roupas por cima. Experimente fazê-lo e veja se isso facilita o seu trabalho.

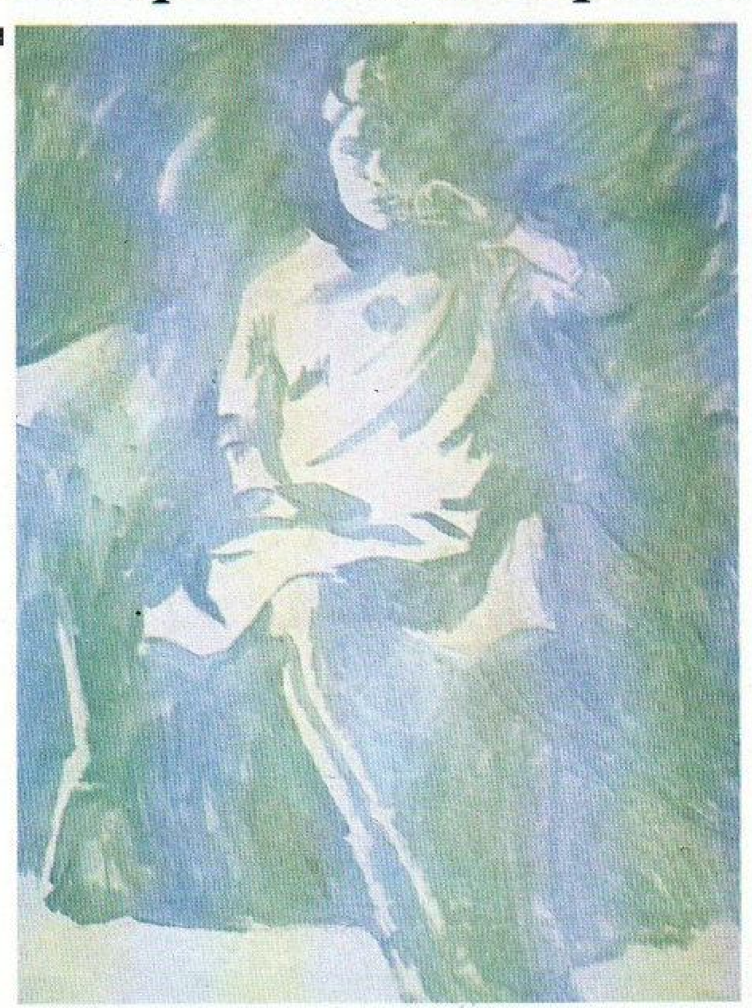
Como lidar com as cores

Ao aplicar as cores, deixe sempre os tons de pele para o fim, pois são os mais difíceis de obter. O melhor procedimento é pintar primeiro os escuros e em seguida os tons médios; depois de cobrir o fundo, o cabelo e a roupa, ficará mais fácil relacionar os tons de pele ao ambiente. E, assim como você fez com o desenho, afaste-se da tela a intervalos freqüentes, para avaliar melhor a forma que a obra vai tomando.

À esquerda: Observe neste retrato de Joseph Sheppard a continuidade dos membros por debaixo das roupas. O braço dobrado, por exemplo, não pára na beirada do xale — você pode segui-lo até o ombro.

Exemplo: menina na poltrona azul

1



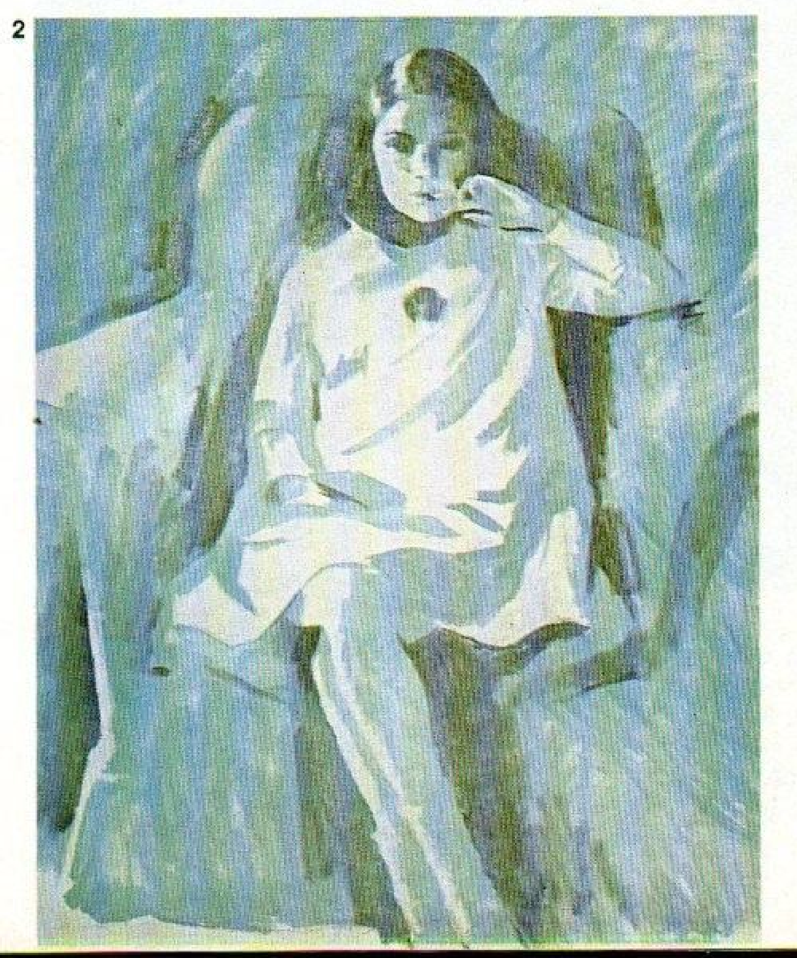
Um bom retrato desenvolve-se de maneira gradativa e lógica a partir do desenho inicial. Aqui, o artista Marcus Blahove exemplifica seu método no retrato de uma menina. Talvez você ache algumas das técnicas um tanto complexas — principalmente as que o artista utilizou para pintar a pele. Neste caso, siga o procedimento geral, mas pinte as áreas específicas à sua maneira.

Comece a pintura com um desenho a carvão sobre a tela e pinte levemente os escuros (ou, se preferir, faça primeiro um esboço tonal em papel e transfira-o para a tela, usando um quadriculado). Cubra o desenho com fixador em spray antes de aplicar a tinta.

1. Comece a pintura de base

Prepare uma mistura rala de azul-cerúleo, branco e um toque de amarelo-ocre. Usando um pincel grande de cerdas, pinte os escuros e os tons médios com essa cor.

2



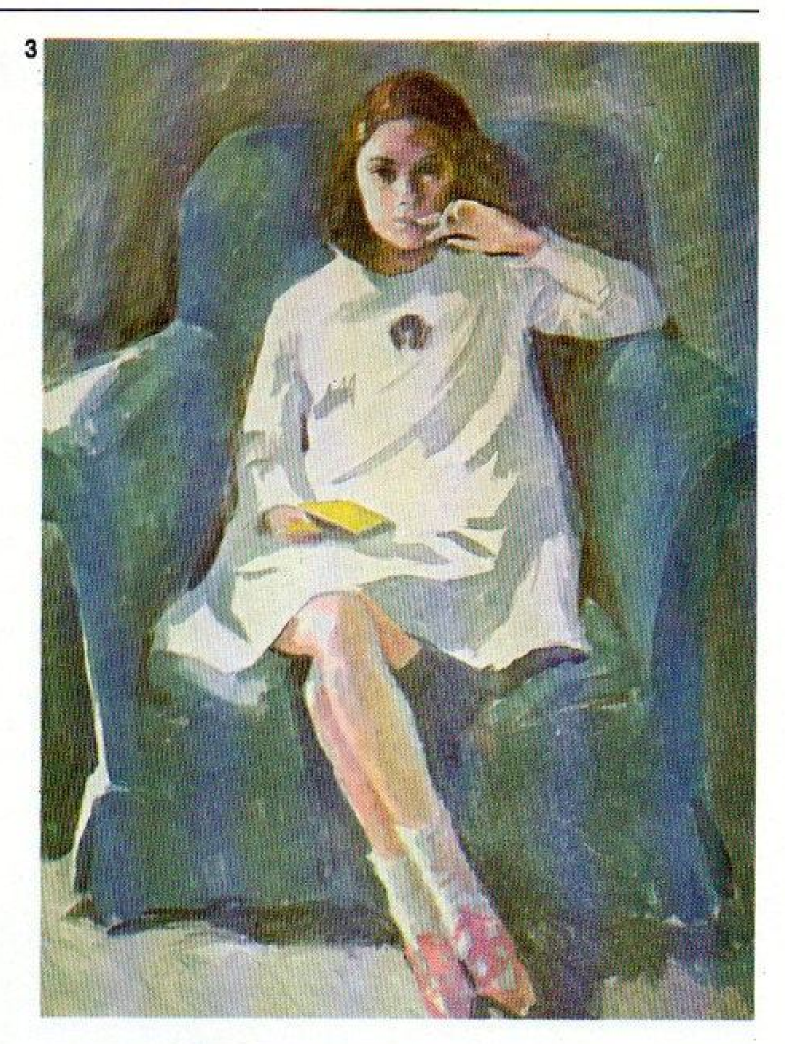
2. Complete a pintura de base

Prepare uma versão mais escura da mistura que você usou na etapa 1 e use-a para pintar as áreas sombreadas por detrás das pernas e do vestido e no cabelo. Por enquanto, deixe a tela em branco nos lugares que correspondem às áreas claras.

MATERIAL EMPREGADO

Uma tela preparada ou tela montada sobre painel, com cerca de 66 x 50 cm.
Carvão.
Fixador em spray.
Pincel misturador em forma de leque.
Uma seleção de pincéis de cerdas grandes e médios, e um ou dois pincéis finos mistos de marta.
Uma paleta de oito cores: azul-cerúleo, branco, amarelo-ocre, preto, terra-de-sombra queimado, laranja-cádmio, vermelho-claro e *uma* destas três cores: azul-ultramar, azul-ftalo ou azul-cobalto.

3. Comece a colorir



Esfume a poltrona com um azul mais intenso — pode ser o azul-ftalo, o azul-ultramar ou o azul-cobalto, misturado com branco.

Misture preto e branco, para obter um cinza-azulado frio, e use-o para cobrir o fundo e as sombras do chão. Pinte o restante do chão com um cinza mais pálido.

Cubra o cabelo com uma mistura de terra-de-sombra queimado, amarelo-ocre e branco. Se necessário, aprofunde esta mistura com um pouco de preto, para as sombras.

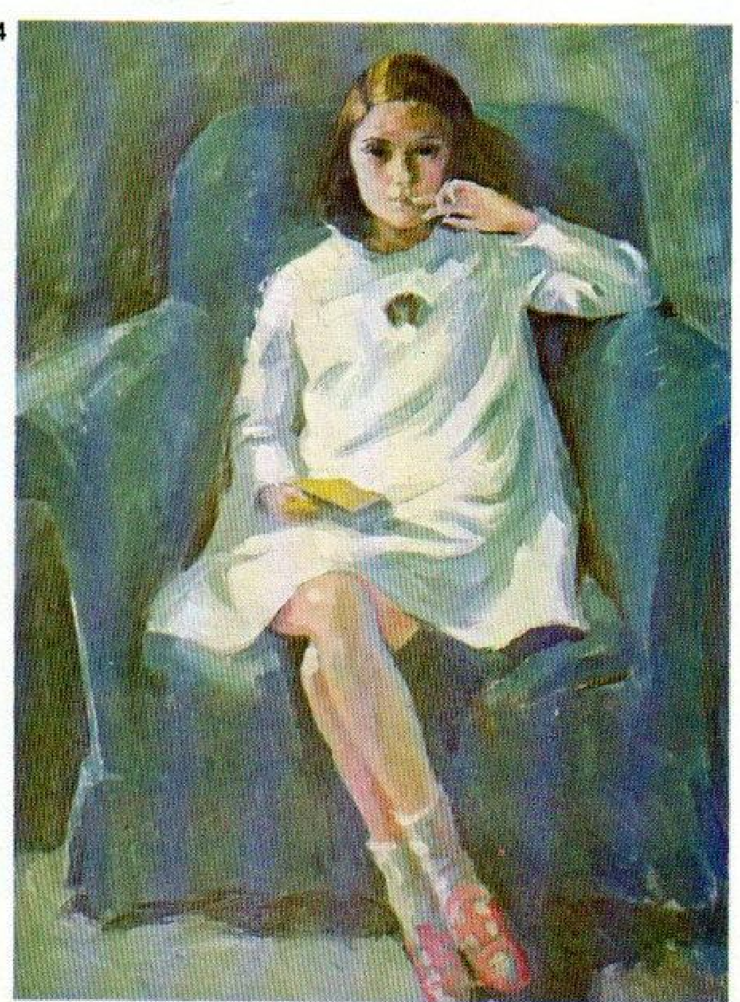
Pinte o livro que a menina tem no colo com uma mistura de amarelo-cádmio e branco.

Agora, pinte os sapatos e as meias — as meias são uma mistura de preto, azul-cerúleo, branco e amarelo-ocre; os sapatos são uma combinação de vermelho e branco.

Com os tons e as cores que rodeiam a menina já determinados, comece a fazer a cor da pele. Vermelho-claro, amarelo-ocre e branco formam uma boa mistura básica, mas você terá que dosar as quantidades até chegar aos tons e temperaturas certos. Complete esta etapa pintando as áreas de sombra e de tons médios do rosto, mãos e pernas.

3

4. Forme as cores



Crie uma mistura pálida e fria de preto, azul-cerúleo, branco e amarelo-ocre (semelhante à usada nas meias, na etapa 3) e use-a para pintar as sombras no vestido. Note que essa mistura azul é a mesma da poltrona, pois o tecido desta projeta um pouco de reflexo sobre o vestido da menina.

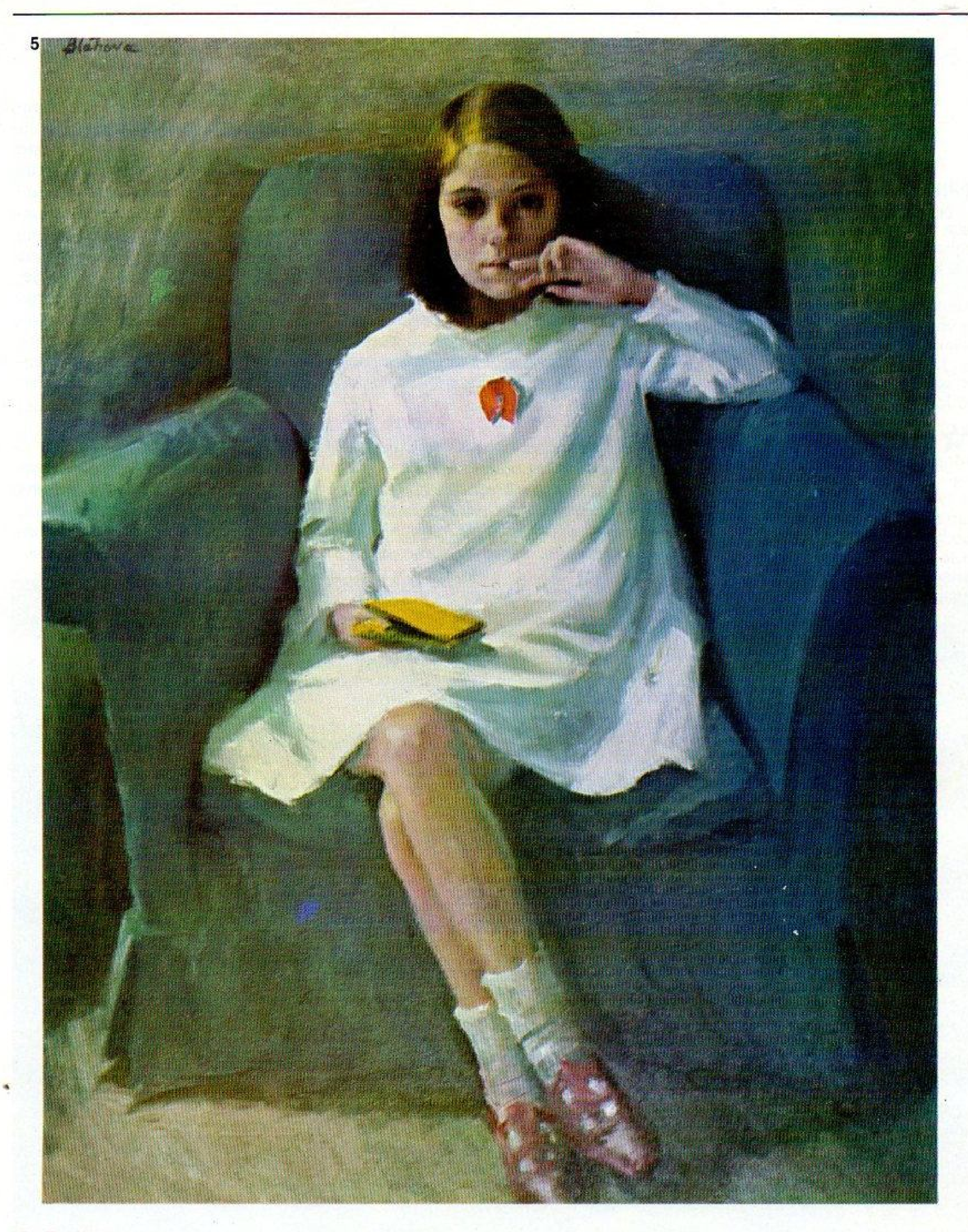
Agora prepare as cores para fazer os claros do vestido. Comece avaliando a temperatura exata da cor da fonte de iluminação, e então adicione amarelo-ocre ou alaranjado ao branco, para refletir o calor da luz. Aplique essa cor sobre as partes restantes do vestido.

Pinte novamente a poltrona com o azul da etapa 3 e comece a definir as almofadas e os contornos do estofamento.

Passe os tons de pele claros sobre a perna, mãos e rosto e misture-os, para criar tons médios. Em seguida, usando um pincel misto de marta, coloque reflexos na pele e no cabelo.

4

5



5. Refine a cor

Agora é hora de trabalhar sobre a pintura toda, refinando cores e tons. Complete os detalhes da poltrona e trabalhe no vestido com pincéis menores, definindo as pregas e as dobras. Faça um broche vermelho.

Nas áreas em que a pele aparece, use um misturador em forma de leque ou a ponta do dedo para fundir os tons (note como a pintura de base transforma-se numa cor de sombra), e refine a modelagem, para definir as feições. Complete o retrato retocando as partes iluminadas.

Cenas noturnas

PRIMEIRO PROJETO
Uma sugestão interessante é fazer sua primeira pintura noturna retratando uma cena que você possa ver da sua janela. Assim ficará fácil examinar a cena a toda hora para conferir suas cores e formas, e você não terá problemas para avaliar o resultado da sua pintura (para facilitar a comparação, apague a luz do cômodo ao observar a cena lá fora).

☆ ÁGUA E LUZ
Uma das melhores maneiras de avivar as cores de uma cena noturna é incluir a água na composição — um lago, por exemplo. Assim você poderá pintar o padrão das luzes sob a forma de reflexos cintilantes, criando forte contraste com os escuros em torno dessa área.

Para pintar uma cena noturna, você pode seguir os métodos convencionais, registrando exatamente o que vê, ou então buscar um resultado mais expressivo, que destaque as características de sonho e mistério da luz noturna. Esta última abordagem está bem exemplificada nas obras do pintor vitoriano James McNeill Whistler, cuja série de *Noturnos* causou grande impacto na época (veja página 58). De qualquer maneira, as duas abordagens constituem um desafio para sua criatividade.

Padrões de luz

À noite, a lua constitui a principal fonte de luz — a não ser, é claro, nas áreas urbanas. A luz da lua, por ser um reflexo da luz solar, tende a ser fraca, e os objetos que ilumina apresentam tom, e intensidade esmaecidos, sem detalhes nas sombras.

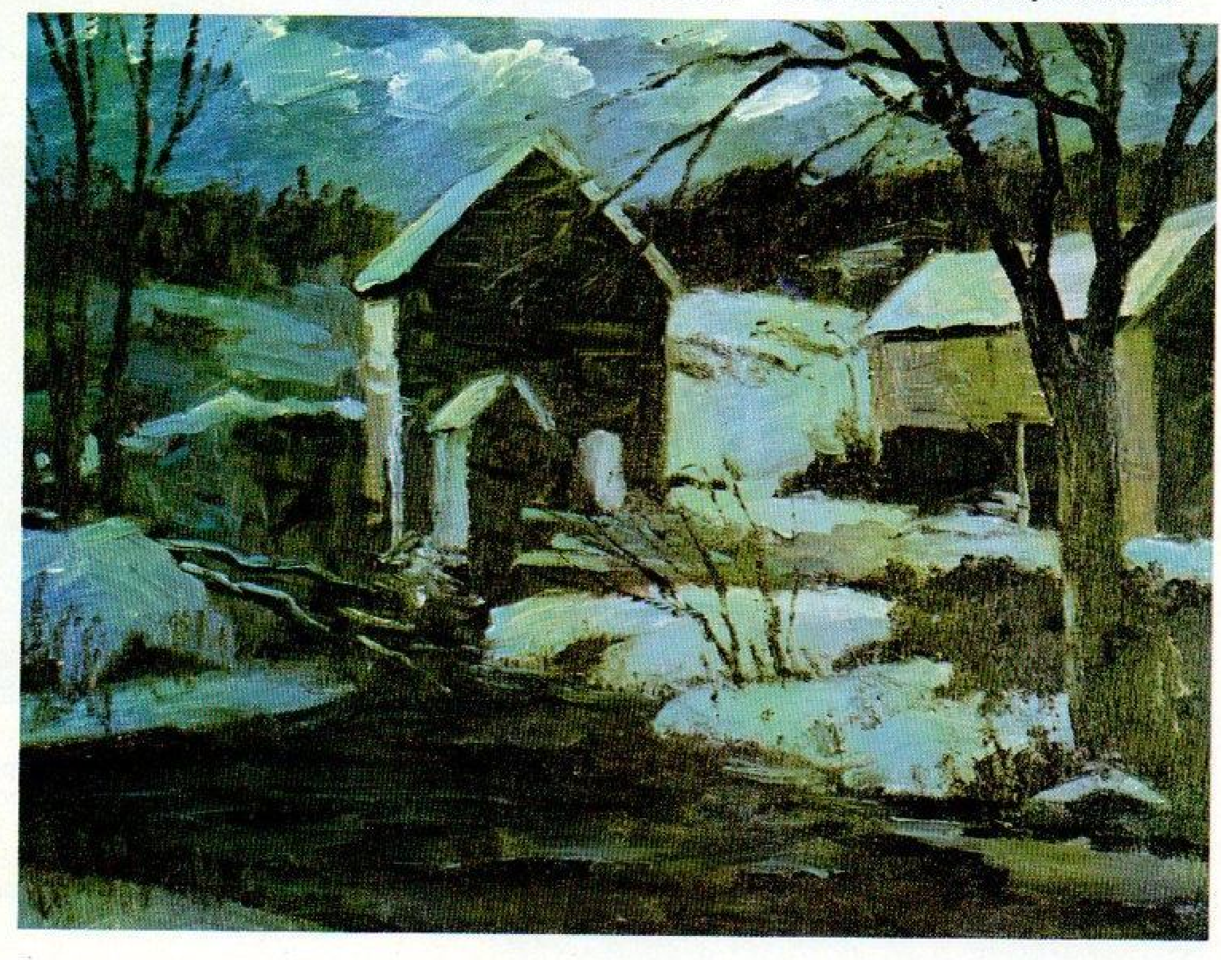
Para compensar essa falta de detalhes, procure padrões fortes de claros e escuros, e então estude a melhor maneira de arrumá-los em uma composição. Note, por exemplo, como Foster Caddell pinta o reflexo do luar nas beiradas dos telhados e nos galhos, na pintura à direita.

Procure tirar o máximo proveito de qualquer padrão inusitado de sombras que você encontrar. Lembre-se de que as sombras projetadas pela iluminação de rua em geral têm esse aspecto inusitado porque a fonte é baixa, enquanto as projetadas pelas fachadas das lojas e pelos luminosos dão mais brilho e variedade; por sua vez, prédios muito iluminados freqüentemente apresentam sombras interessantes, direcionadas para cima.

As cores

Embora as cenas noturnas apresentem cores escuras e apagadas, tome cuidado para não carregar sua pintura com pretos, azuis e marrons cha-

Abaixo: Os principiantes geralmente não percebem as variações tonais numa cena noturna e pintam-na com cores chapadas, uniformes. A pintura abaixo carece totalmente de atmosfera, devido à ausência de reflexos de luz.



pados (veja página anterior). O resultado ficará melhor aumentando-se a variação tonal, até exagerando um pouco as luzes e criando, dessa forma, maior interesse visual. Contanto que você mantenha as misturas esmaecidas, a cena ainda conservará a atmosfera noturna.

Tome cuidado também com a cor da luz, principalmente se você estiver pintando no local. O luar e a iluminação da rua tendem a deixar tudo azulado ou prateado, modificando a cor local dos objetos. Assim, se pintar exatamente as cores que vê, é provável que elas fiquem demasiadamente azuis ou amarelas — e você só perceberá isso ao trazer a pintura para casa. Compense isso acrescentando toques de uma cor mais quente ou mais fria às suas misturas, de acordo com a fonte de luz existente.

Você também notará que a luz das janelas é quente — uma propriedade que pode ser enfatizada exagerando os escuros frios em torno delas.

Abaixo: Noturno de inverno, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 60 x 76 cm. Esta versão melhorada da pintura à esquerda mostra como os reflexos, bem colocados, podem fazer com que mesmo um luar pálido pareça mais intenso, em comparação com os tons escuros circundantes.*

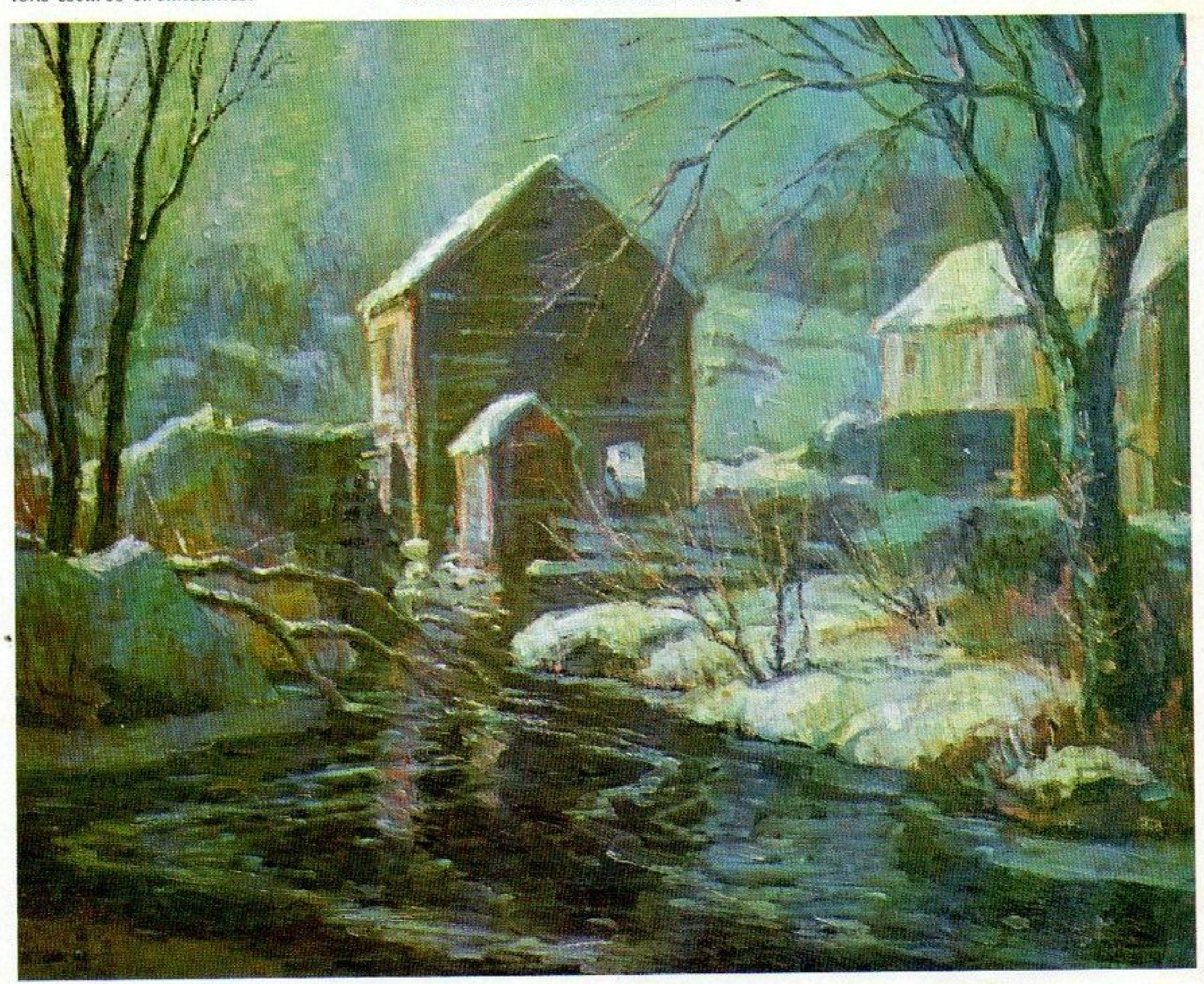
As formas

Geralmente, a luz noturna não permite distinguir bem as formas, além de torná-las mais achatadas e um tanto bidimensionais. Ao modelá-las, você pode ater-se às formas e produzir uma versão enluarada de uma pai-

PINTURA EM LOCAÇÃO

Pintar uma cena noturna trabalhando no local é, sem dúvida, muito estimulante. Para resolver o problema de como iluminar sua tela, você pode trabalhar embaixo de algum poste de iluminação, ou, na sua ausência, contar com o auxílio de uma lanterna.

Se estiver trabalhando apenas com a luz do luar, procure um lugar em que ela esteja mais forte, e então trabalhe rápida e vigorosamente — assim você não terá muito tempo para se preocupar com detalhes.



PINTE UMA ÁRVORE À NOITE

Para exercitar o controle de tons escuros, tente pintar a silhueta da árvore ao lado.

Primeiro, desenhe a árvore com carvão, cobrindo-a com tinta escura e rala. Em seguida, cubra a tela toda com uma cor rala para o céu — use azul-cobalto e carmim-alizarin, e lembre-se de graduar o tom e a cor de cima para baixo.

Adicione um pouco de branco à mistura do céu e pinte-o novamente, destacando agora os claros e escuros que você estabeleceu na primeira etapa. Em seguida, pinte a lua.

Cubra a árvore com uma mistura fluida, transparente, de terra-de-sombra queimado e azul-cobalto; use um pincel de marta para fazer os galhos finos, entrelaçados.

Finalmente, depois de pintar a silhueta básica, acrescente um pouco de branco à mistura da árvore e aplique essa cor mais clara sobre o lado direito do tronco, que reflete a luz do luar.

sagem convencional, ou então criar uma pintura mais atmosférica, deixando as formas mais achatadas.

Controle dos tons

As cenas noturnas em geral restringem-se a uma gama estreita de tons escuros. Por isso, tome cuidado para não clarear demais os tons ao fazer a distinção das formas. A melhor solução é pintar da maneira convencional — comece com os escuros mais profundos e então clareie suas misturas pouco a pouco. Outra possibilidade é tratar os tons como blocos, e fazer cada um deles ligeiramente diferente do bloco vizinho.

Perspectiva aérea

Em cenas noturnas, a perspectiva aérea não sofre nenhuma modificação substancial — os tons ficam progressivamente mais claros em direção ao fundo. A gama de variação, porém, é muito mais estreita; assim, para conseguir resultados mais interessantes, procure captar efeitos inusitados de silhuetas tonais, em vez de ater-se aos detalhes.

O céu, por sua vez, não deve ser pintado de preto chapado; em vez disso, trabalhe com gradações de azuis profundos, fazendo-os mais escuros no zênite.

Na cidade, o céu apresenta efeitos bastante complexos à noite; portanto, examine-o atentamente antes de começar a pintar. A iluminação da rua, por exemplo, tende a refletir-se nas nuvens, dando-lhes um toque avermelhado: se elas estiverem baixas, esse reflexo será quase alaranjado; se estiverem mais altas, o reflexo tenderá ao marrom.

Silhuetas

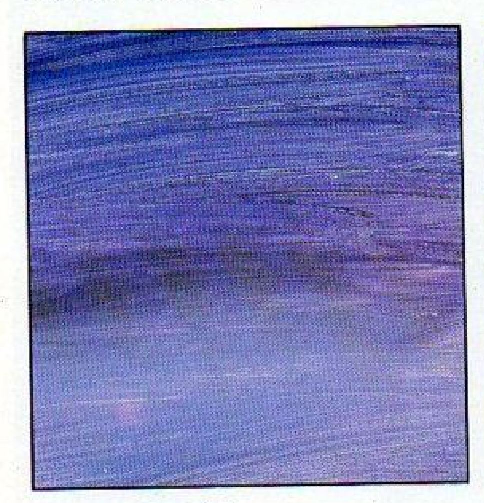
Para obter um resultado convincente, evite pintar as silhuetas de preto. O céu azulado dá um toque da sua cor complementar às sombras; portanto, você deve pintá-las com um alaranjado-marrom muito profundo (veja abaixo).

Use cores transparentes em suas misturas, para que essas sombras fiquem luminosas e criem maior contraste com as luzes mais opacas.

Lembre-se também de modelar as formas das sombras variando ligeiramente os tons; dessa maneira, sua pintura ganhará em profundidade.

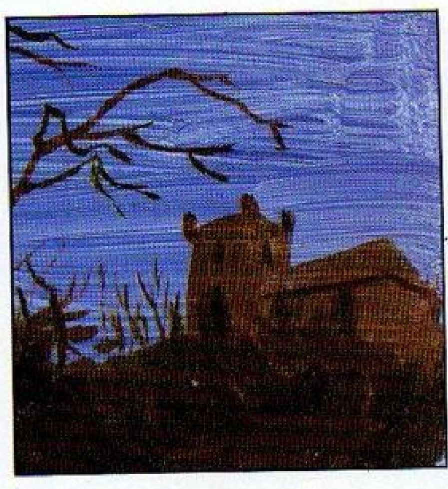
À direita: Neste estudo a óleo de S. Allyn Schaeffer, as cores são variadas e vívidas, apesar da estreita gama tonal que toda cena noturna impõe.

COMO MANIPULAR A TINTA EM CENAS NOTURNAS



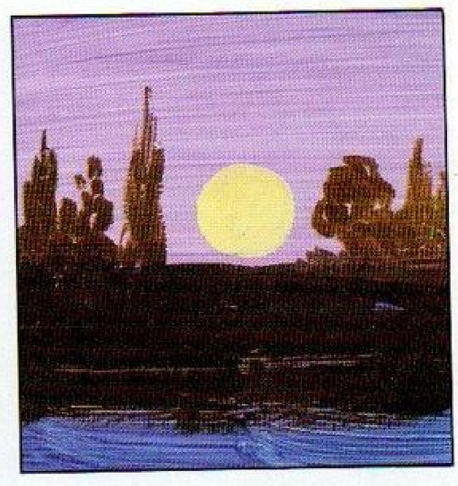
CORES DO CÉU

Faça algumas pinturas de céu como treino, antes de começar uma cena noturna definitiva. Experimente uma mistura de carmim-alizarin, azul-ftalo e um pouco de branco. Deixe a cor ficar mais pálida em direção ao horizonte, e trabalhe em ziguezague com seu pincel para conseguir uma gradação uniforme de tom.



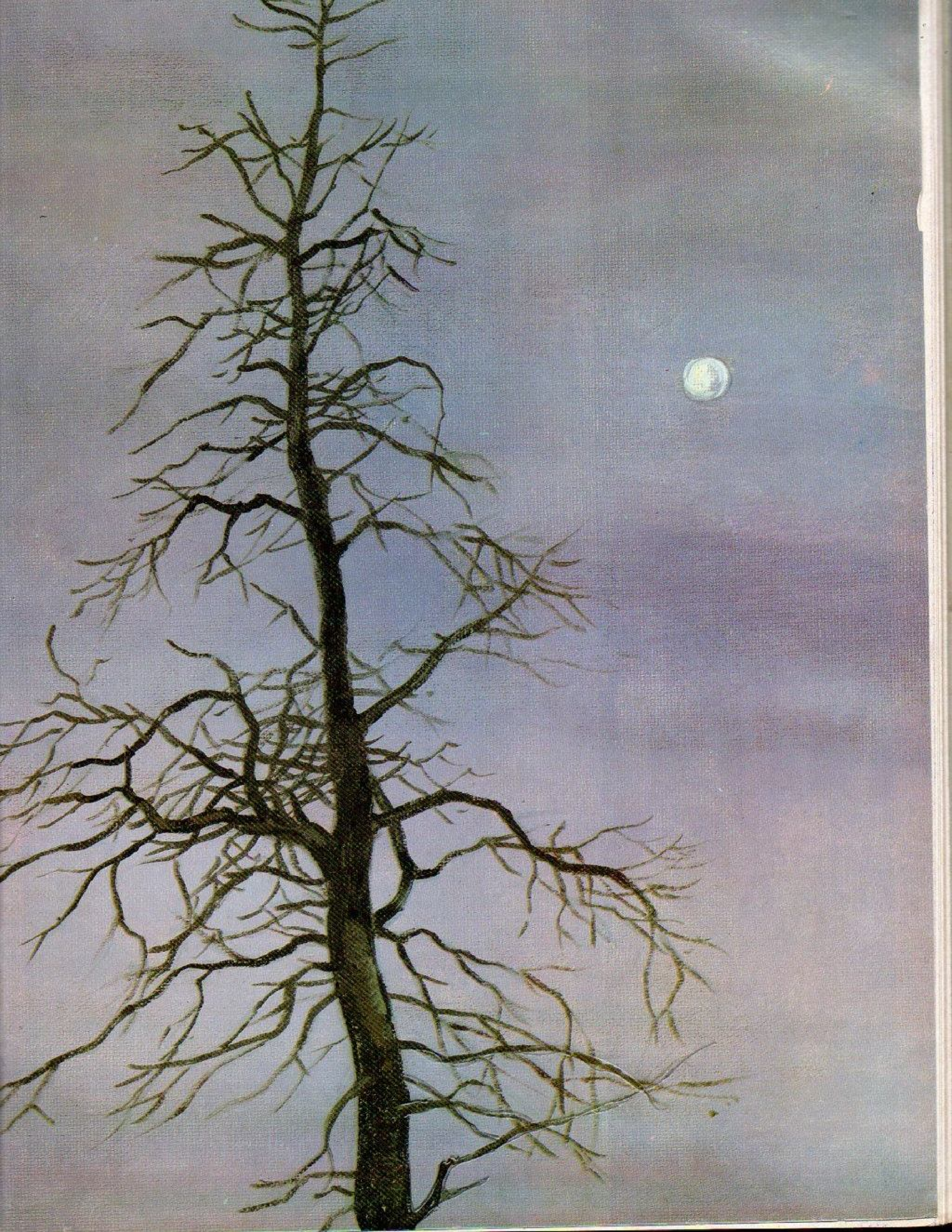
SILHUETAS

Outro exercício útil é pintar silhuetas. Lembre-se de que elas tendem a ficar de um alaranjado profundo, e que uma cor transparente aumentará sua luminosidade. Uma boa mistura é marrom-garança-alizarin, carmim-alizarin e amarelo-cádmio profundo (varie os tons para dar volume à pintura).



A LUA

Pintar uma lua amarela não é tão fácil como parece: se você usar simplesmente branco com amarelo-ocre, a cor poderá ficar viva demais. Assim, acrescente alguns toques de azul e carmim-alizarin a uma mistura de branco com amarelo-ocre — o violeta reduz o brilho do amarelo sem alterar sua tonalidade.





Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan



Reforce os contrastes

Para intensificar os claros e os escuros numa pintura noturna, procure colocar lado a lado as áreas de contrastes tonais mais intensos. Outra maneira de acentuá-los é pintar os claros mais espessos — assim eles irão refletir melhor a luz. As duas pinturas destas páginas exploram muito bem os contrastes. Não há preocupação com detalhes de forma, mas sim com a manipulação de cores, que cria contrastes intensos e uma forte impressão de profundidade.

À esquerda: Luar, *de Albert Pinkham Ryder, óleo sobre painel de madeira, 40 x 45 cm. Detalhe acima. Aqui, a lua e seu reflexo são intensificados pelos escuros em volta.*

Página ao lado: Noturno em preto e ouro: Foguete caindo, *de James McNeill Whistler, óleo sobre painel de madeira, 60,3 x 46,6 cm. Whistler usa salpicados grossos de cor viva para retratar o efeito fulgurante dos fogos de artifício numa noite escura.*

Figuras na composição

Por menor que seja seu tamanho na tela, a figura humana é sempre o elemento mais forte e mais facilmente identificável numa composição. Sua presença é útil para criar um ponto focal, conferir escala ou simplesmente despertar o interesse do observador ao indicar uma atividade humana. De qualquer maneira, ela constitui um dos melhores recursos para dar vida a uma cena inexpressiva.

Ao ser usada como elemento acessório da composição, a figura humana serve mais para transmitir uma idéia geral do que para retratar uma personalidade individual. Por isso é importante que esteja integrada ao conjunto da pintura. Assim, além de colocar à prova sua habilidade em manipular tintas, a inclusão de figuras humanas constitui uma boa oportunidade de exercitar seu senso de composição, pois coloca problemas bastante específicos, diferentes dos que você enfrenta, por exemplo, ao pintar retratos.

Escala e espaço

O ser humano adulto só pode variar em altura dentro de certos limites conhecidos — ao contrário das árvores ou prédios e outros objetos produzidos pelo homem. Em razão disso, as figuras constituem um recurso perfeito para indicar a escala. Por exemplo, pode-se colocar uma figura pequena num grande espaço aberto para enfatizar a idéia de vastidão da cena.

Procure pintá-las em sua forma geral: algumas pinceladas de cor para sugerir cabeça, corpo, braços e pernas são suficientes para que o observador retenha uma impressão global do conjunto de formas. Use a cor também para criar contrastes vivos — colocando, por exemplo, uma figura em vermelho numa paisagem onde predomina o verde.

Figuras humanas em escala pequena são mais eficazes quando ativas, como os remadores de Renoir (página ao lado). É aconselhável também que essa atividade esteja relacionada com a paisagem — uma boa idéia é esperar que apareça alguém enquanto você está pintando e, então, incluí-lo com rápidas pinceladas no lugar da composição que julgar mais adequado.

À direita: Remadores em Chatou, *de Pierre Auguste Renoir, óleo sobre tela, 81,3 x 100,3 cm. Excelente exemplo de como integrar figuras na paisagem com a cor, o tom e trabalho de pincel. Tratadas de maneira impessoal, elas simbolizam o homem. Os remadores ao fundo criam escala e profundidade.*

Figuras maiores criam espaço e profundidade, principalmente quando colocadas diante de outras menores ou, então, escorçadas. Com a prática, é possível planejar isso antes mesmo de completar o restante da composição.

O ponto focal

Você pode usar figuras humanas tanto para criar como para enfatizar o ponto focal da pintura. Na maioria dos casos, é melhor pintá-las sem se preocupar muito com a precisão de detalhes ou em captar a personalidade individual.

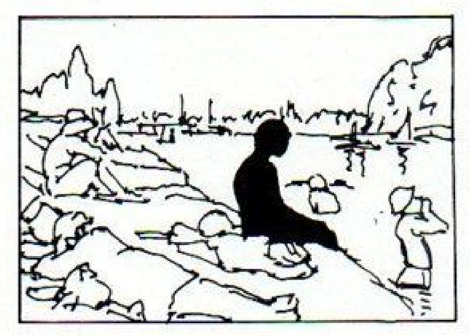
Uma boa idéia é tratar as figuras simplesmente em termos de contorno, forma e cor, e então aplicar a tinta com pinceladas ágeis — lembre-se de que poucas marcas, colocadas nos lugares certos, são suficientes para sugerir a aparência geral. Procure também trabalhar com os mesmos pincéis usados em outras partes da pintura, de modo a obter um resultado uniforme (muitos principiantes mudam para pincéis menores e, como resultado, a figura acaba adquirindo uma evidência descabida dentro da composição).

O desenho

Mesmo que você decida pintar as figuras de maneira solta, é essencial partir de esboços precisos, que captem corretamente proporções, formas e posições dos membros. Se você trabalha a partir de poses, procure familiarizar-se com a variedade de posturas que os modelos podem assumir, para fazer uma escolha mais criteriosa. Um bom artifício é desenvolver um repertório ou arsenal de imagens, que você elabore com facilidade, e criar composições juntando desenhos separados e vendo se funcionam harmonicamente.



RETRATO OU NÃO?
Estes diagramas indicam a principal diferença entre um retrato e uma composição com figura humana: o retrato é um close-up do indivíduo, enquanto a composição implica uma visão mais distante, onde a pessoa representa uma atividade ou uma idéia.





À direita: Artistas de WPA, *de Moses Soyer, óleo sobre tela, 92 x 107 cm. Tratando suas figuras de maneira diferente da usada por Renoir, Soyer lhes dá mais peso ao desenhá-las com riqueza de detalhes. Embora pareçam sobressair em relação ao fundo, olhando com atenção vê-se que as misturas deste são repetidas nas áreas sombreadas da pele.*

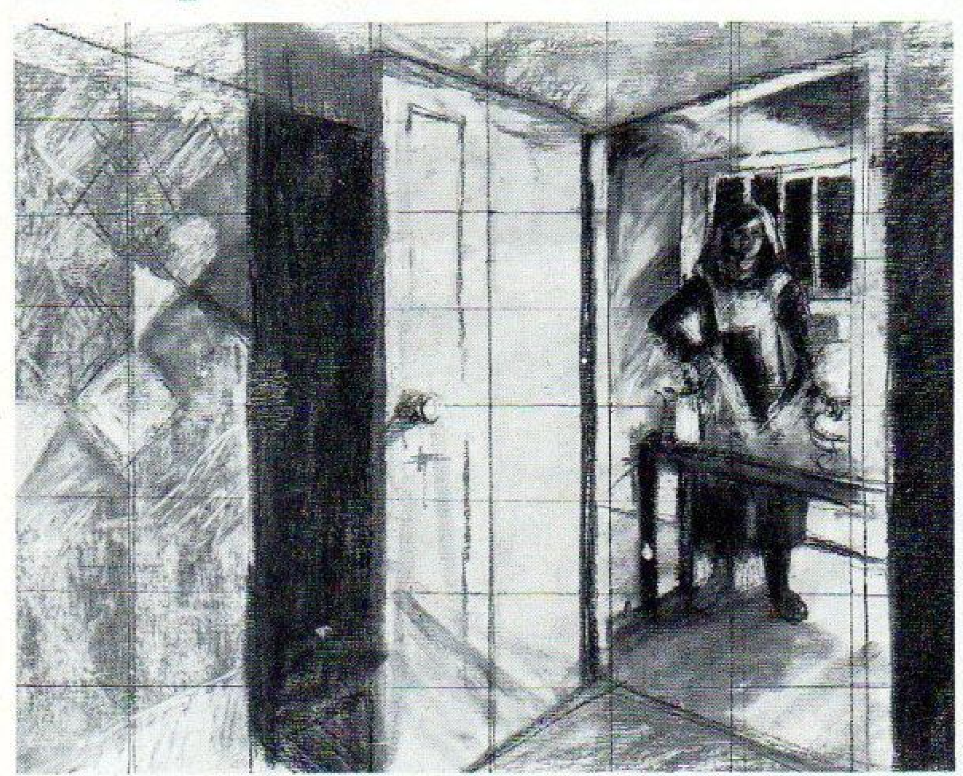


National Museum of American Art, doação do sr. e sra. Moses Soyer

A composição integrada

Integrar as figuras na pintura é problemático até para artistas experientes. Uma boa solução para fazer as figuras parecerem realmente pertencer à composição é pintá-las com as misturas básicas de cores que você usou no restante do trabalho. Ou então, começar com uma base tonal e ir, aos poucos, integrando os diversos elementos, ajustando seus tons e matizes.

Exemplo: interior doméstico



Jane Corsellis demonstra um método eficaz para relacionar corretamente figura e ambiente. Levando em conta o tamanho da tela, ela faz um desenho detalhado a carvão, resolvendo os problemas de composição à medida que surgem. Seu interesse principal é captar a iluminação, usando a figura humana como ponto focal.

Na etapa três, a artista decide substituir o lampião por um jarro. Seguindo seus passos, você entenderá como uma pintura pode ser alterada drasticamente através das mudanças de iluminação.

1. Pinte as cores principais

Comece a pintar as áreas quentes e frias, mantendo a tinta rala e transparente. Pinte a área atrás da porta com violeta-cobalto, combinando aos poucos com uma mistura roxa de rosa-garança e azul-ultramar. Espa-

1

lhe a cor com um pano, para obter tons irregulares.

Pinte a porta com azul-ultramar bastante diluído e retire um pouco da cor na metade superior, onde a luz forte do lampião incide com maior intensidade.

Use misturas semelhantes para as áreas frias do primeiro plano. Cubra as partes quentes do chão e da parede com terra-de-sombra queimado e as áreas frias restantes, mais o vestido, com azul-cerúleo.

Pinte, de maneira solta, o lampião e a toalha de mesa com rosa-garança. (Esse toque de vermelho ajuda a ligar a cozinha com os violetas da parede de outro cômodo.)

2. Ressalte os tons

Nessa fase, um dos problemas consiste em equilibrar a parede esquerda com a figura. A solução encontrada por Jane Corsellis foi pintar um papel de parede estampado com losangos. Não detalhe os losangos — sugira vagamente sua forma, usando uma mistura de terra-de-sombra natural, branco e azul-cerúleo (ou azul-cobalto).

Escureça as sombras nas paredes com terra-de-sombra queimado e um toque de azul. Experimente até alcançar o tom certo. Em seguida, aplique terra-de-sombra queimado nas tábuas do assoalho.

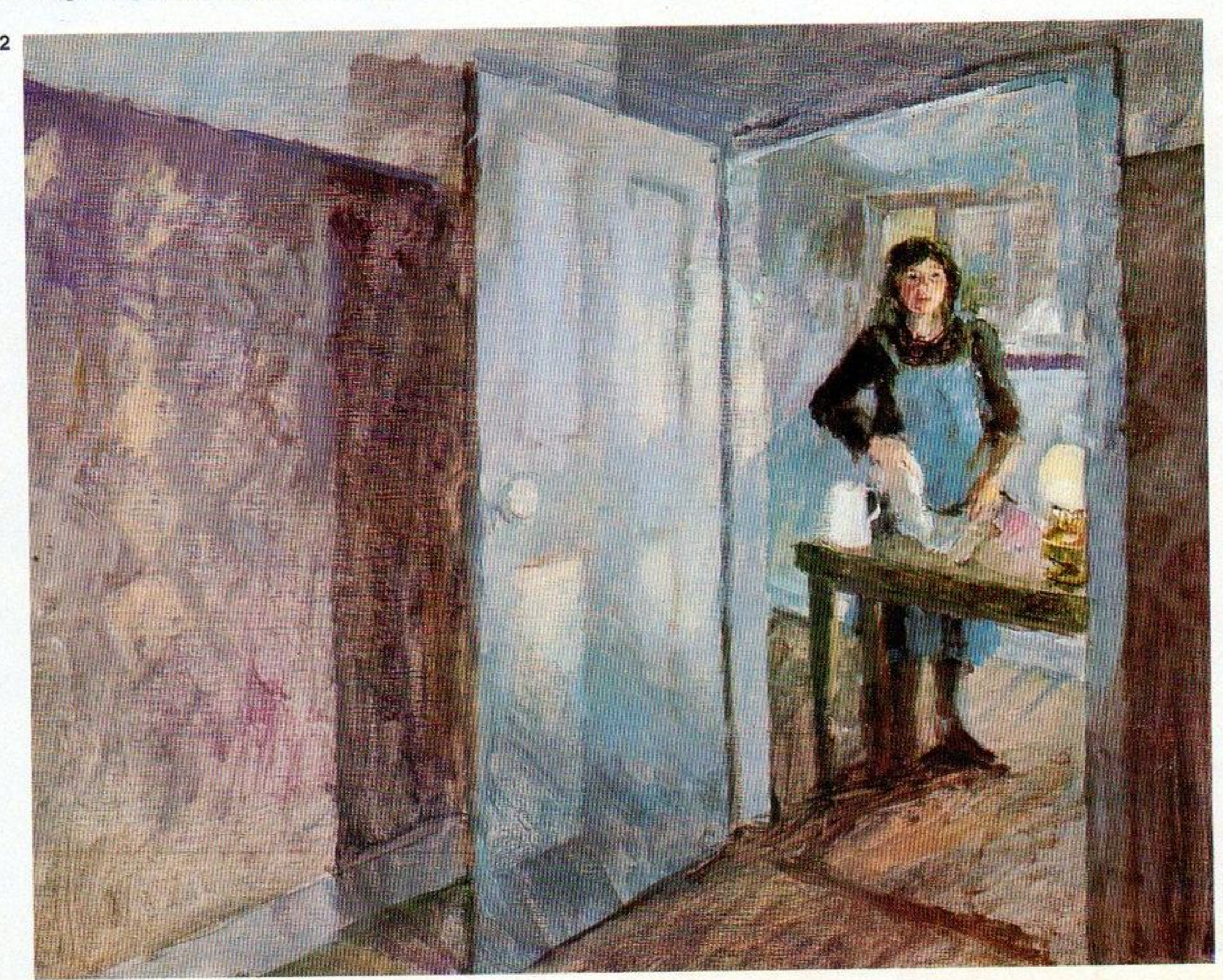
Pinte a porta e a parede do segundo plano, usando nas sombras misturas de vermelho e azul (experimente antes as cores na paleta); ressalte os claros com misturas de amarelo-ocre e branco, e clareie a janela atrás da figura.

Quando pintar o fundo, desenvolva a figura e a mesa. Use as mesmas misturas, repetindo-as na figura para dar unidade (lembre-se de deixar a pele para o final).

MATERIAL EMPREGADO

Tela preparada, com cerca de 120 x 152 cm ou então 60 x 76 cm. (O tamanho maior é igual ao da tela original, mas talvez você ache a menor mais fácil de manipular.)
Um pano.
Uma espátula de paleta.
Uma seleção de pincéis de cerdas, incluindo grandes, chatos e filberts longos, e chatos curtos grandes e médios.
Uma paleta de oito cores: violeta-cobalto, rosa-garança, azul-ultramar, terra-de-sombra queimado, terra-de-sombra natural, azul-cerúleo, amarelo-ocre e branco.
Régua para transferir o quadriculado.
Papel, carvão, lápis de carvão, crayon Conté e giz branco para desenho.

2



3. Aprimore as cores

Mesmo nessa fase você ainda pode fazer experiências com as cores e a composição. Jane Corsellis, ao perceber que o lampião na mesa estava desequilibrando o plano geral de iluminação e desvalorizando a figura, decidiu tirá-lo.

Se você está seguindo de perto o exemplo, raspe o lampião com uma espátula. Note como isso altera a iluminação. Os claros e as sombras precisam ficar mais sutis para refletirem a direção da fonte de luz, que está oculta e projeta uma iluminação atmosférica sobre a figura, definindo-a como o ponto focal da pintura.

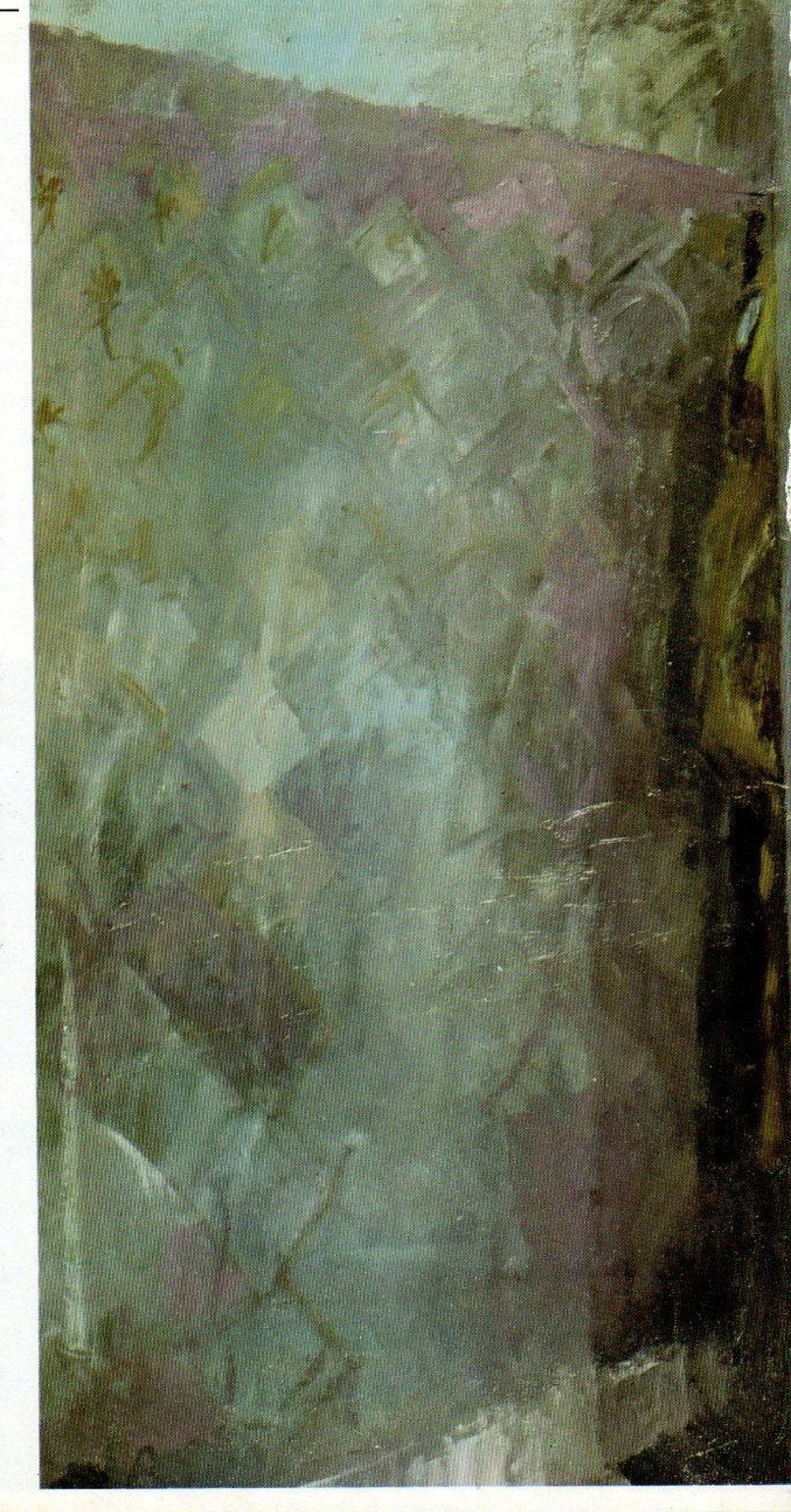
Aprofunde as sombras nas paredes, tornando-as mais quentes. Terra-de-sombra natural mais azul-cerúleo proporcionam grande variedade de verdes quentes. Acrescente alguns toques de violeta para indicar a cor do papel de parede.

Aprofunde as sombras do assoalho e acrescente-lhe partes iluminadas, para reforçar os planos de luz.

Em seguida, trabalhe na figura, aprofundando as cores das roupas e da pele. Faça a pele mais esverdeada na sombra — usando, talvez, o mesmo verde das paredes, para unificar o esquema de cores.

Não se deixe envolver por detalhes. É preferível ater-se aos pincéis maiores, e tratar a figura de maneira solta, a fim de garantir que permaneça integrada na composição.

Finalmente, substitua o lampião por um jarro branco e dê os retoques necessários na mesa e nas áreas claras.



À direita: Uma noite em casa de Betty Mundy, *de Jane Corsellis, óleo sobre tela, 122 x 153 cm.*



Coleção de Kenneth C. Slater

Pintura de árvores

LUZ E LOCALIZAÇÃO
Até árvores de uma mesma espécie podem parecer diferentes de uma posição para outra, em função das características predominantes da iluminação.

Em certas regiões, onde o sol brilha a maior parte do ano, mesmo árvores distantes podem se apresentar nítidas e isoladas. E, às vezes, consegue-se ao longe a mesma nitidez de um primeiro plano.

Por outro lado, nas latitudes mais elevadas, a iluminação fraca e acinzentada tende a suavizar e juntar os tons. O contraste entre claros e escuros torna-se menos pronunciado e quase não há definição nos objetos distantes.

Árvores constituem motivo muito popular entre os pintores. Elas tanto proporcionam estudos fascinantes como são presença constante na composição de fundos de paisagens. Mas as árvores podem ser difíceis de executar; por exemplo, como trabalhar com massas de galhos e ramagens ao mesmo tempo, dando-lhes uma convincente tridimensionalidade?

Simplifique as formas

Comece desenhando a forma completa de uma árvore. E, ao pintar um grupo de árvores, não tente retratar uma de cada vez, e sim a forma definida pelo grupo como um todo.

Conserve essa dimensão de simplicidade enquanto pinta os galhos e a ramagem. Evite prender-se a pequenos detalhes, que acabam impregnando o trabalho de rigidez e artificialismo.

Impossível desenhar todos os galhos; procure, pois, formas gerais e caracterizadoras — por exemplo, um feixe de galhos — e retrate apenas isso. Note que os troncos e galhos em geral combinam linhas curvas e retas; observe como alguns vergam com o peso enquanto outros apontam para o alto.

Ramagem

O mais fácil é pintar a silhueta da ramagem. Mantenha os contornos quebrados em agrupamentos irregulares e deixe o fundo aparecer por entre as folhas.

Conserve os contornos suaves, evitando carregá-los demais, senão o resultado será uma árvore muito próxima de uma colagem. Dedique especial atenção aos pontos em que há contato indefinido com o fundo — como a base, onde o tronco e parte da ramagem encontram o chão.

Cor e tom

Em geral as árvores exibem grande variação de tom e com freqüência contêm áreas surpreendentemente claras e escuras. Os principiantes costumam não dar importância a esses contrastes fortes, mas são eles que emprestam coerência a uma árvore, conferindo-lhe solidez.

Os mesmos princípios se aplicam à cor. O verde da ramagem de verão em geral é uma combinação de diferentes tonalidades. Os claros tendem para um verde quente e quase sempre contêm mais amarelo (amarelo-ocre ou amarelo-cádmio profundo caem bem); as sombras são frias, verde-azuladas.

A luz também afeta a cor da ramagem. No amanhecer, a luminosidade do sol mostra-se mais fria; e, no entardecer, mais quente. Num dia nublado, os contrastes são mais suaves. Às vezes, sombras muito profundas tornam-se quentes pelo efeito complementar do verde (terra-de-sombra queimado demonstra bem isso).

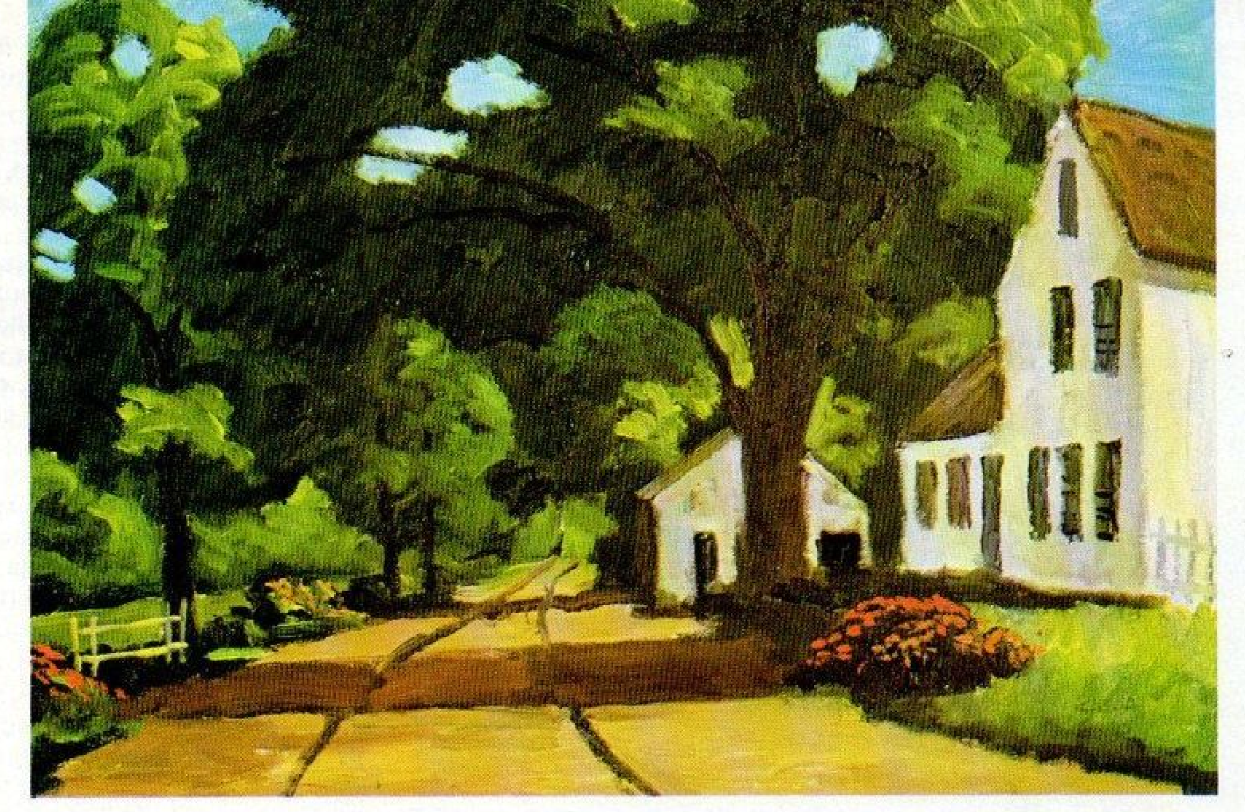
Se houver dificuldade em variar os tons, pinte a silhueta com um ou dois verdes básicos e aplique sobre eles toques de misturas mais complexas.



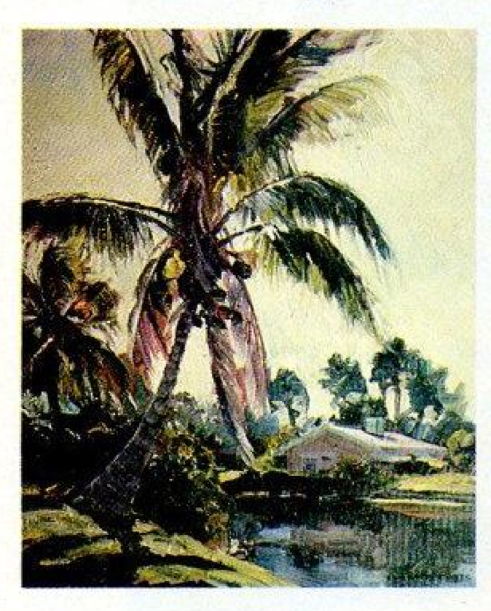
***À esquerda:** Neste estudo, o artista S. Allyn Schaeffer simplificou o esqueleto complexo de galhos, mantendo os mais representativos da árvore.*

***Acima, à direita:** Foster Caddell aponta-nos o erro bastante comum de se pintar uma ramagem com contornos fortes e coloração uniforme.*

***Embaixo, à direita:** The Johnson Place, de Foster Caddell, óleo sobre tela, 60 x 76 cm. Bom exemplo de ramagem desenvolvida suavemente, de contornos soltos e cores vívidas.*



Pinceladas para árvores



Um modo testado e comprovado de retratar árvores é pintá-las sobre superfície úmida. Isso ajuda a manter contornos suaves e ramagens simples.

Comece pintando o céu; depois a ramagem, trabalhando sobre o céu ainda úmido. Aplique mais da cor do céu no contorno das árvores, sobrepondo o claro ao escuro, a fim de obter contornos suaves, soltos. Da mesma maneira, pinte vazios na ramagem para mostrar o céu por entre as folhas. Talvez você precise trabalhar várias vezes do claro para o escuro até chegar ao efeito desejado.

À esquerda: Palmeiras da Flórida, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 60 x 51 cm.*

As palmeiras de Emile Gruppé, à esquerda, constituem excelente exemplo desse método de pintura.

Use seus pincéis maiores nesse tipo de trabalho, pois eles o forçarão a pintar com simplicidade. Muitas vezes, uma única pincelada pode sugerir grupos inteiros de árvores, como podemos observar com clareza no detalhe abaixo.

Principiantes são propensos a usar pincéis muito pequenos e acabam presos a minúcias, obtendo uma pintura excessivamente rebuscada. Em geral, o pincel correto para o trabalho é maior do que se imagina. Experimente vários e veja qual deles propicia melhores resultados.

Pinceladas curtas sugerem as copas das palmeiras. O pincel sobre o céu ainda úmido deixa um contorno irregular.

Um pincel grande obriga a manter a simplicidade. Aqui, uma única pincelada reproduz um grupo inteiro de palmeiras.

Trabalhando na superfície ainda úmida, pinta-se sobre a árvore escura, criando buracos por onde aparece o céu.

Com um pincel grande, pinta-se um traço horizontal na cor do céu sobre as folhas. Depois, cobre-se o galho mais escuro.

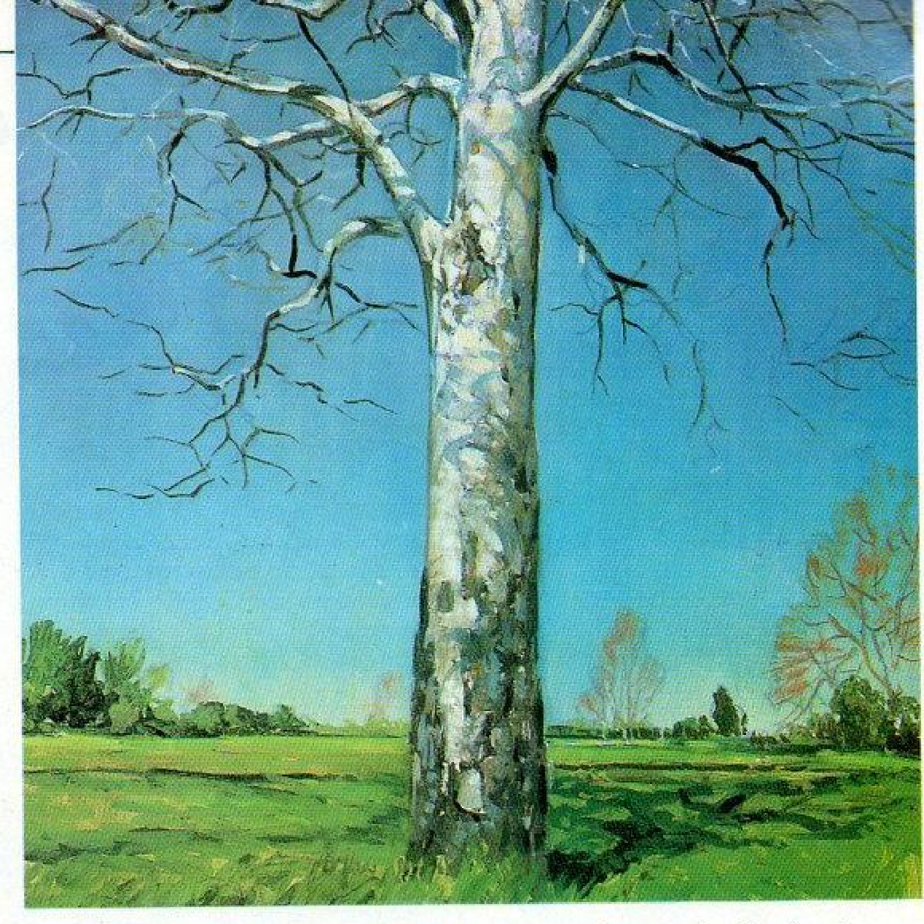
Árvores de inverno

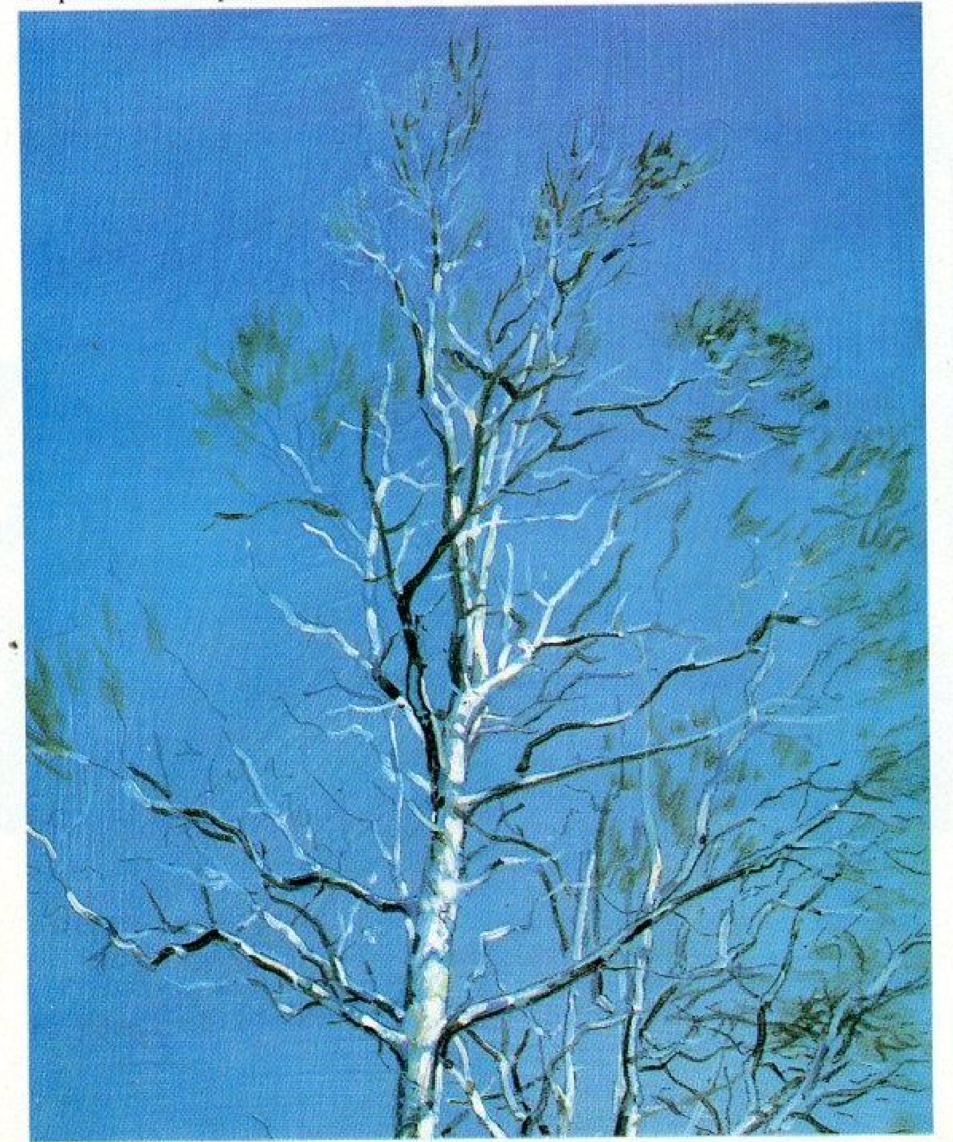
Ao retratar o esqueleto de uma árvore no inverno, fica mais complicado manter a simplicidade. Com tantos galhos miúdos para pintar, será muito fácil perder-se num emaranhado de detalhes. A solução está em criar a impressão de ramos agrupados.

Um modo de fazer isso é usar a técnica do pincel seco: pinte primeiro o fundo e espere secar (ou pelo menos ficar pegajoso); trabalhe então com pincel seco e tinta seca por cima.

Efeito semelhante se consegue ao pintar sobre superfície úmida, desde que empregando o pincel com cuidado. Use um pincel pequeno, redondo, e puxe a tinta com delicadeza sobre a tela, de maneira que as marcas desapareçam gradativamente na cor do céu. Certifique-se de que a tinta é líquida o suficiente para dar-lhe controle sobre o pincel.

Os galhos elevados sempre parecem mais pálidos que os de baixo. Você pode tirar vantagem desse fato, distinguindo-os pela coloração. As pinturas com pincel seco sobre superfícies úmidas produzem tons mais claros. Misturando, então, uma cor mais clara na paleta e aplicando-a com algumas pinceladas simples, você obterá um efeito realista.





Acima e à esquerda: *Estudos de árvores no inverno, de S. Allyn Schaeffer. Note o contraste entre o tronco, onde as cores são mais ricas e evidentes, e os galhos, apenas sugeridos por pinceladas simples.*

Troncos de árvores

Muitos principiantes pintam troncos de árvores de marrom, sem dar a devida atenção à enorme variedade de cores com que se apresentam. A casca da árvore acima, por exemplo, poderia ter qualquer coloração, desde vermelho-tijolo até mesmo cinza-azulado, dependendo da espécie, da iluminação e da época do ano.

No verão, as árvores parecem mais escuras, ao passo que, durante o inverno, sua coloração real acaba se evidenciando mais. Pinte normalmente do escuro para o claro e aplique as cores umas sobre as outras. Isso dará destaque à textura da casca.

Reprodução de tecidos

☆ **REFLEXOS E SOMBRAS**

Para iluminar ou sombrear as cores, acrescente pequena quantidade de uma mistura sutil da cor complementar, que tem a propriedade de inverter a temperatura.

Na natureza-morta (à direita) de Iona Fromboluti, por exemplo, as listas violeta foram colocadas na sombra com a aplicação de uma camada de amarelo — sua cor complementar.

Mesmo os artistas mais experientes sentem um certo desânimo diante da perspectiva de pintar tecidos, uma vez que estes, com seus complexos arranjos, parecem não ter uma forma claramente definida. Na verdade, os tecidos assumem a forma daquilo que envolvem e, para indicá-la, o artista precisa valer-se de matizes de tons. Isso significa que a representação dos tecidos em trabalhos de pintura é, basicamente, um problema tonal — isto é, a localização das sombras e das áreas iluminadas revela, em última instância, as formas. Senão, para defini-las, o artista disporia apenas da padronagem do tecido — quando houvesse alguma.

Formas e tons

Embora a princípio pareça uma tarefa árdua, a reprodução de formas por meio de tons não é muito difícil. Aplicando certas técnicas simples, o trabalho resultará bastante fácil.

Uma abordagem útil para o principiante consiste, primeiro, em simplificar o tecido numa pintura de base monocromática e, em seguida, aplicar outras cores usando a técnica da veladura. Para criar a base monocromática, lembre-se de que, de modo geral, as pregas do tecido que se projetam para a frente formam partes de iluminação pálida, e as que recuam, sombras escuras Leve em conta, também, que, quanto mais suaves forem as pregas do tecido, mais sutis serão as mudanças tonais nelas presentes.

Outra abordagem — especialmente útil no caso de um tecido de padronagem complexa — consiste em misturar três tons de cada uma das primeiras cores. Use os mais claros para as partes iluminadas das pregas; os médios para os lugares onde as pregas começam a recuar; e os mais escuros para os pontos em que as pregas estiverem na sombra ou parecerem simples "rachaduras". Uma boa idéia é começar pintando as cores de tom médio para depois acrescentar as mais escuras e as mais claras.

O trabalho com padronagens

Ao pintar um tecido estampado, observe com atenção a direção, o tom, a intensidade e a cor da padronagem. Você notará que esses elementos não se mostram de maneira uniforme. Em algumas áreas, principalmente na sombra, os padrões podem ser apenas sugeridos com pinceladas ágeis e cores esmaecidas. Nas áreas iluminadas, podem ser definidos com nitidez por meio de cores fortes com pinceladas largas e intensas.

Na obra *O vestido de bolinhas,* de George Luks (à esquerda), por exemplo, a intensidade das bolas varia de um azul profundo a um azul-tanino pálido. Assim, os diferentes tons da padronagem reproduzem a forma do vestido.

No retrato de Mary Cassatt, na página 72, o fino trabalho de renda da mantilha sofreu uma simplificação, tendo sido pintado com várias cores, ao invés de apenas branco. Uma variedade de cinzas quentes e frios forma as sombras, enquanto pinceladas mais claras, com toques de tanino, cor-de-rosa, azul e violeta, sugerem o desenho do trabalho de renda. As partes iluminadas foram pintadas com pinceladas mais espessas e pesadas que as das áreas mais escuras — uma técnica típica das obras dos Antigos Mestres.

Eis um conselho útil para você pintar tecido estampado: observe que, nas áreas iluminadas, a padronagem parece mais distanciada em termos de tom do que nas áreas de sombra. Em outras palavras, a padronagem iluminada consiste de cores mais contrastantes do que as das áreas de sombra.

A função do tecido

Antes de começar a pintar, pense também na função que o tecido deve desempenhar no seu trabalho. É possível usá-lo apenas para envolver um objeto e definir (ou enfatizar) sua forma. A maneira pela qual as roupas caem nas pessoas, por exemplo,



National Museum of American Art, doação da sra. Howard Weingrow

À esquerda: O vestido de bolinhas, *de George Luks, óleo sobre tela, 147 x 94 cm. Os elementos do tecido expressam as formas da mulher. As pregas do vestido quebram o padrão das bolinhas e criam formas de sombra. Traços amplos de cores espessas, aplicados com liberdade, preservam a vitalidade da obra.*



Coleção de Schnaeder, Harrison, Segal e Lewis, Filadélfia.

Acima: Listas e narciso, *de Iona Fromboluti, óleo sobre tela, 91 x 76 cm. Aqui o tecido é o elemento de maior importância, não só porque constitui o foco principal da composição, mas também porque dirige a luz e a atmosfera. Usou-se uma paleta de apenas cinco ou seis cores, que foram misturadas diretamente sobre a tela.*

À direita: Dançarina espanhola com mantilha, *de Mary Cassatt, óleo sobre tela, 67 x 50 cm. Aqui o trabalho de renda do tecido não aparece detalhado; foi bastante simplificado, ficando apenas sugerido.*

National Museum of American Art, doação de Victoria Dreyfus.

EFEITO DA ILUMINAÇÃO NO TECIDO

A iluminação artificial proporciona um controle mais seguro sobre a incidência das luzes e das sombras. Em se tratando de tecido, isso fica particularmente evidente.

Com uma iluminação direta lateral, mesmo as pregas mais simples ganham em dramaticidade. Com uma iluminação frontal, chapada, porém, as pregas devem ser maiores e mais decorativas, para que haja fortes contrastes.

é útil para reforçar a impressão de movimentos ou gestos.

Se preferir, porém, faça do tecido um elemento cuidadosamente planejado na composição da pintura. No retrato de George Luks, ele foi usado para exprimir a forma do corpo da mulher, através da padronagem de bolas, pregas e áreas iluminadas. Esse efeito, de assumir a forma do que envolve, ocorre com qualquer tecido — por exemplo, uma toalha sobre a mesa ou um cobertor sobre um sofá.

A natureza-morta de Iona Fromboluti, na página anterior, foi, ao contrário, cuidadosamente planejada, com o tecido estendido de tal maneira que a direção das pregas, dobras e listas — e não qualquer objeto que pudesse estar por baixo — é que determina a forma básica e o foco principal da composição.

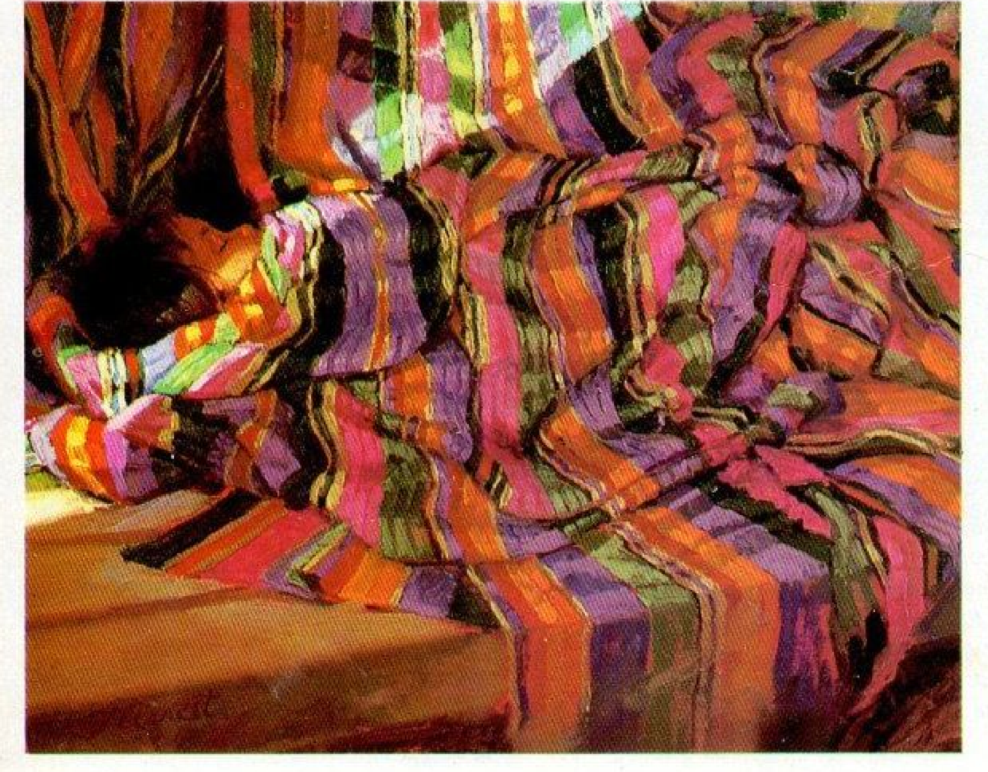
Se, ao arranjar sua própria natureza-morta, você quiser que o tecido desempenhe um papel semelhante na composição, observe a disposição das pregas e da padronagem do tecido, assim como a localização das sombras e das áreas iluminadas. Dependendo do arranjo do tecido, toda a composição poderá sofrer uma alteração significativa.

O tecido pode, ainda, desempenhar um papel duplo. Na obra de Toni Arnett (abaixo), a padronagem cria um forte desenho abstrato. Observando com atenção, porém, nota-se que se trata de um cobertor envolvendo uma criança adormecida, pois é sua forma que ele sugere.

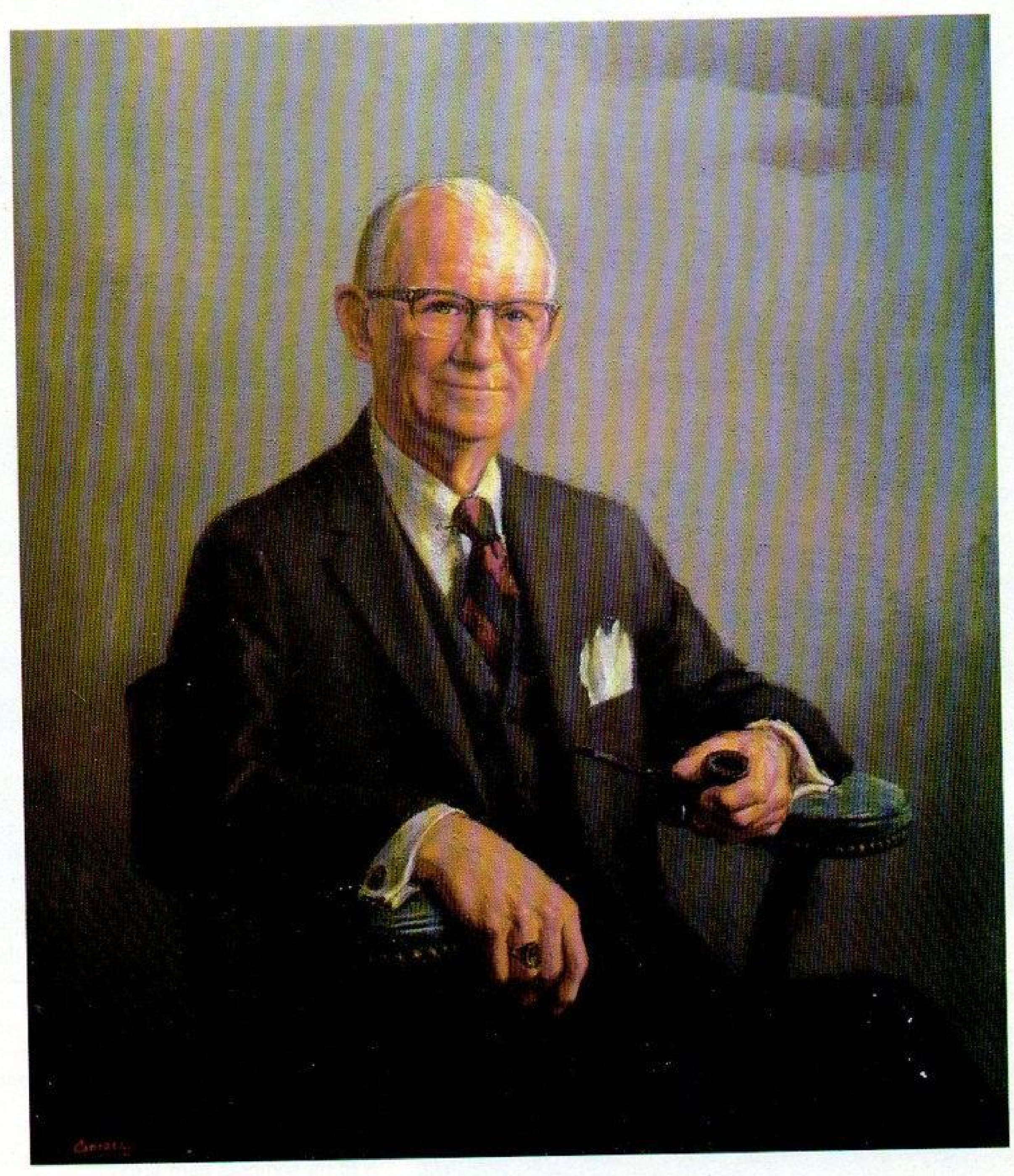
Tipos de tecido

Ao pintar tecidos, é fundamental pensar em sua textura, pois ela exerce grande influência na maneira pela qual o tecido cai sobre um objeto.

O tipo de pregas e o grau em que revela as formas subjacentes são determinados pelo peso e espessura do tecido. Um do tipo fino e macio como o cetim, por exemplo, adere aos objetos com que entra em contato, definindo nitidamente sua forma. Criam-se muitas pregas que refletem a luz e formam sombras, dando ori-



À esquerda: Caleidoscópio, *de Toni Arnett, óleo sobre tela, 36 x 46 cm. Os padrões criados pelas dobras do tecido formam um forte desenho abstrato, embora se perceba a forma do corpo da criança envolta no cobertor.*



Coleção do Old Colony Co-operative Bank, Providence, Rhode Island.

gem a grande variedade de tons contrastantes. Por outro lado, um tecido mais duro e grosso forma pregas largas e pesadas, que revelam apenas o vago contorno das formas subjacentes, oferecendo pequena variedade tonal.

Os ternos masculinos, geralmente feitos de tecido grosso e resistente, apresentam grandes áreas de cor com poucos reflexos ou sombras. Por essa razão são considerados particularmente difíceis de se pintar. Essa dificuldade, contudo, pode ser reduzida quando se levam em conta algumas técnicas.

A chave para se resolver os problemas da pintura de tecidos de pequena variedade tonal, como o terno escuro na pintura acima, consiste em fazer primeiro um desenho definido, que estabeleça a posição e a ênfase corretas das formas subjacentes.

Feito isso, aplique a tinta, começando pelos tons escuros. Em seguida, enquanto a tinta estiver úmida, aplique os tons mais claros. Ao misturar, a cor ficará cada vez mais escura, até você obter as iluminações apropriadas. A ausência de detalhes tonais pode ser complementada com pinceladas largas e ágeis.

Acima: Charles C. Horton, presidente do conselho, diretor executivo, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 91 x 76 cm. Neste retrato, o terno é visualmente discreto, porque o foco está no rosto e nas mãos do modelo. Note que o tecido foi deliberadamente pintado em tons de pouca variação.*

Cenas de neve

☆ **QUE BRANCO USAR?**

Nas cenas de neve, o branco é a cor predominante. Por isso mesmo é fundamental que você saiba escolher o tipo adequado para essa finalidade.

Por ser forte, opaco e com grande poder de cobertura, o branco-de-titânio é o ideal. Além disso, tem uma aparência de pó ao secar, o que é muito apropriado na representação da neve. Sobretudo, sua secagem é lenta, permitindo-lhe misturar as iluminações quentes e frias diretamente sobre a tela.

Entre os brancos para pintura com óleo encontrados no mercado, o branco-floco é o mais adequado para clarear outras cores, porque é luminoso e não as deixa opacas. O branco-de-zinco, por sua vez, não tem um poder de cobertura apropriado para cenas de neve.

Um passeio pelo sul do Brasil em pleno inverno poderá eventualmente lhe propiciar a oportunidade de pintar pitorescas paisagens cobertas de neve. O grande inconveniente, porém, está em trabalhar diretamente na natureza, embora isso talvez não constitua impedimento para quem não gosta de pintar de memória.

Mesmo num dia de frio rigoroso, você pode aproveitar os passeios curtos para observar com atenção os motivos que pretende captar.

O maior desafio que as cenas de neve apresentam é qual o modo de transmitir a sensação do frio da neve e ao mesmo tempo o delicado calor do sol. Sobretudo numa paisagem dominada pela neve, há a predominância do branco e relativamente poucas cores. Torna-se mais difícil a percepção das variações tonais, que, por isso, devem ser aplicadas com sutileza.

Composição tonal

A composição tonal de uma cena de neve difere totalmente da de uma paisagem típica das outras estações. Quando não há neve, as áreas claras e escuras — as partes iluminadas e as de sombras — indicam a direção da fonte de luz solar, o que orienta a composição quase vertical dos elementos. Numa cena de neve, porém, as partes horizontais da paisagem (onde a neve se assenta) são as mais vivas — o chão, os telhados das casas, os galhos que se expandem, e assim por diante.

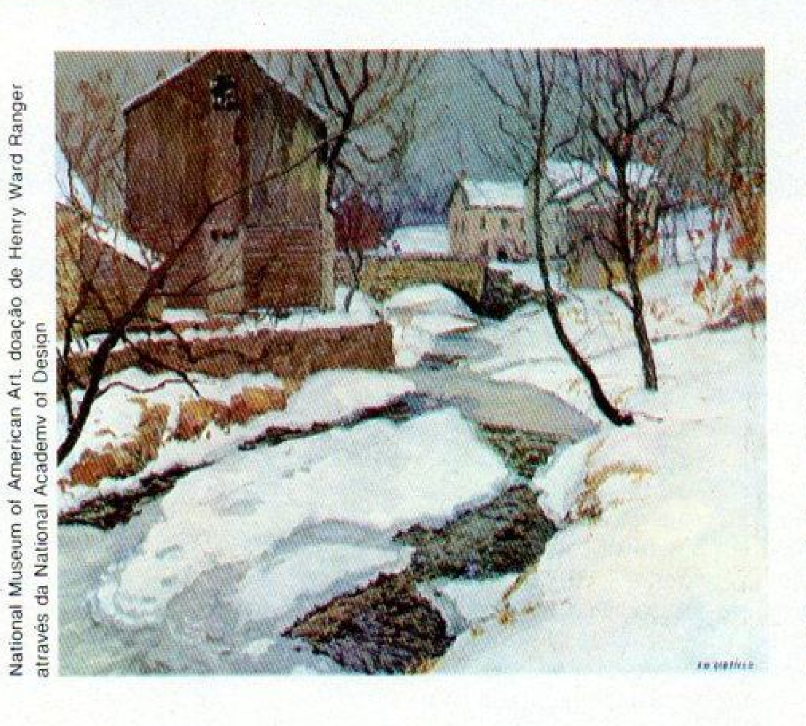
Qualquer objeto colocado contra a neve dá origem a um grande contraste, parecendo por isso isolado, escuro e fortemente definido. Assim, um outro desafio ao artista consiste em transmitir com eficácia a cor e o tom unificados. O êxito dos resultados depende de uma composição e de um desenho cuidadosos, principalmente nas etapas iniciais.

O céu parece mais escuro e as árvores mais negras que o habitual, devido ao contraste com a alvura da neve. Isso se torna mais evidente num dia nublado.

A pintura da neve

Por ser uma superfície absorvente e refletora, como o mar, a neve não apresenta um branco puro, alterando-se com as condições de iluminação. Por exemplo, adquire uma tonalidade amarelo-alaranjada na luz quente da tarde, e azulada na luz fria da manhã. Desse modo, ao pintar a neve, modifique seus brancos com toques de cor — por exemplo, amarelo-ocre, azul-cobalto e carmim-alizarin.

National Museum of American Art, doação de Henry Ward Ranger através da National Academy of Design

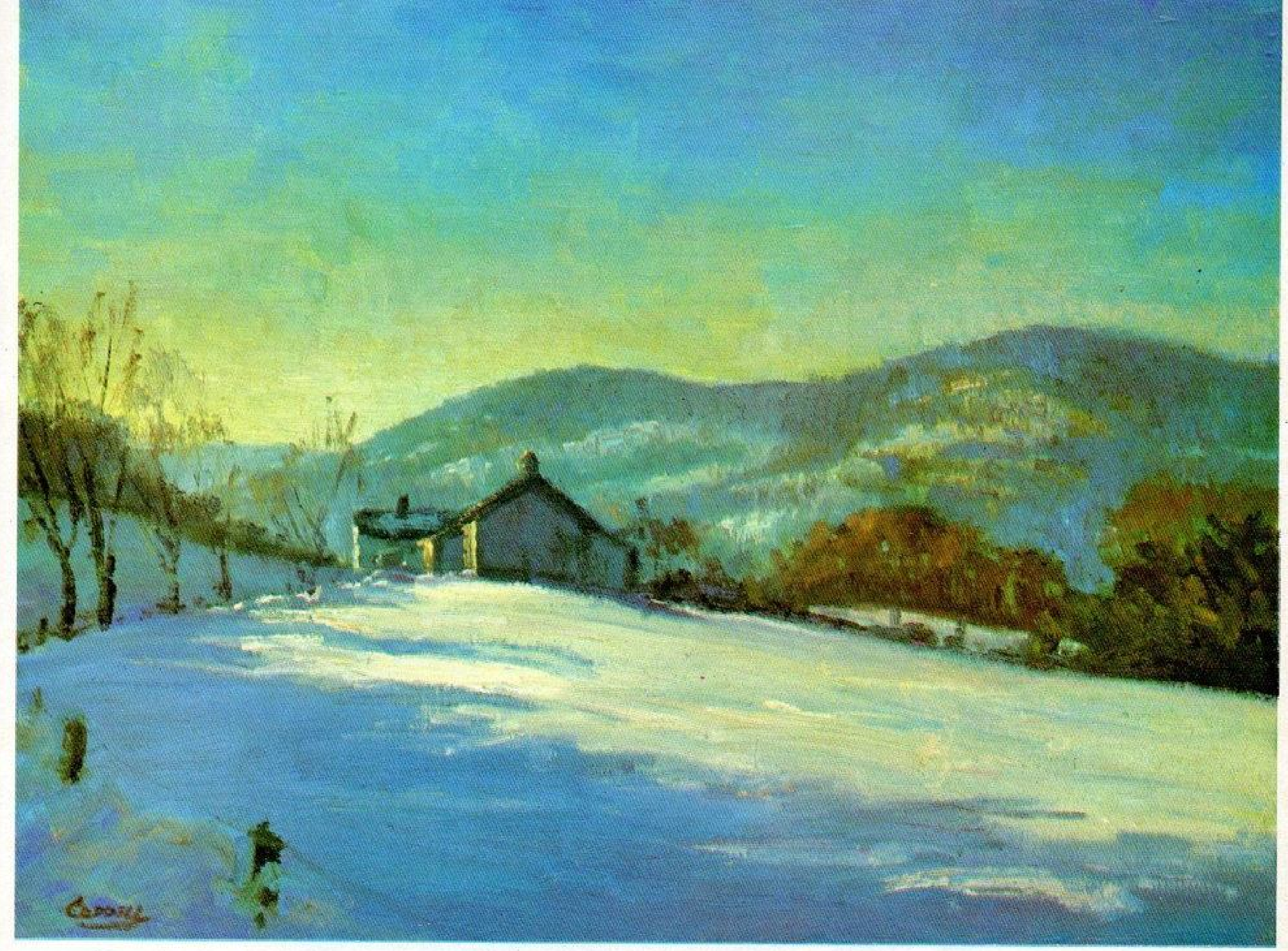


PAISAGEM DE NEVE EM DIA NUBLADO

A neve altera toda a tonalidade de uma paisagem. Num dia nublado, com queda de neve, o céu fica mais escuro em contraste com a neve. Não há sombras nem áreas iluminadas, apenas tons neutros.

Mas esses tons neutros não são simplesmente cinzas mortiços, que na paleta resultam da mistura do preto com o branco. Deve-se acrescentar toques de várias cores, como amarelo-ocre, azul-cobalto e violeta. A neve também reflete a luz do sol filtrada pelas nuvens, e pode ser representada com manchas de carmim-alizarin e vermelho-cádmio claro.

À esquerda: O Ribeirão de Carversville, *de Edward Willis, óleo sobre tela, 69 x 81 cm.*



Acima: Manhã gelada, *de Foster Caddell, óleo sobre tela, 41 x 51 cm. Numa cena de neve, a luz do sol produz sombras com cor complementar. Aqui, a luz amarela cria sombras violeta.*

Note também que as áreas iluminadas da neve (e do céu) parecem quentes, e portanto as cores que representam essas áreas são o brancò-de-titânio, o amarelo-ocre e um toque de vermelho-cádmio claro.

Da mesma maneira, as sombras parecem frias. Para pintá-las, acrescente azul-cobalto (mais adequado para este fim do que o azul-ultramar) e carmim-alizarin às cores que você usou para representar as áreas quentes.

Comece sempre com cores quentes e vivas. À medida que a pintura progredir, esfrie gradativamente as cores e torne-as esmaecidas. É mais difícil estabelecer as cores pelo caminho inverso, porque é necessário usar maior quantidade de tinta para clarear cores escuras do que para escurecer as claras.

Quando acrescentar tons sutis aos brancos, adicione as cores com especial cuidado, aplicando um toque de cada vez, pois o branco adquire cor com extrema rapidez.

Para dar peso e opacidade à neve, coloque uma grande quantidade de tinta no pincel e aplique-a em abundância. Um pincel chato de cerdas, médio (n.° 7), é ideal para esse trabalho. Ele também permite que você cubra grandes áreas nos lugares de maior extensão de neve. Faça pinceladas longas nas partes iluminadas pelo sol e quebradas nas sombras.

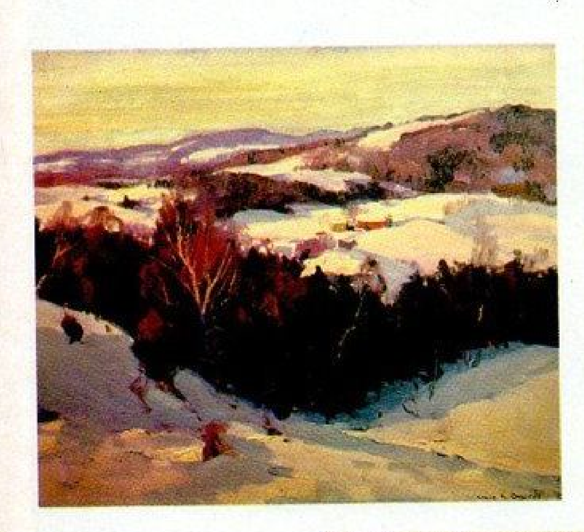
Introduza os tons quentes e frios misturando-os diretamente sobre a tela, enquanto a tinta branca ainda estiver molhada. Para dar uma aparência limpa aos brancos da neve, primeiro espere a pintura de base secar nos lugares apropriados e então retoque as áreas mais claras na última sessão de pintura.

CORES COMPLEMENTARES NA NEVE

A brancura da neve faz com que as sombras projetadas sobre ela pareçam cores complementares da luz do sol.

Por exemplo, a forte luz amarelada do sol, comum num dia claro, produz sombras violeta enquanto a luz alaranjada do começo da manhã e da tarde produz sombras num tom azulado.

Pinceladas para neve



Nesta pintura, as áreas cobertas de neve orientam os olhos do observador até as montanhas distantes, enquanto no primeiro plano uma sombra em forma de espiral os dirige até a bétula principal — o tronco, iluminado por uma luz brilhante, atua como uma ponte sobre a massa de pinheiros mais escuros.

A paleta utilizada foi limitada pela predominância de neve — que se estende das áreas do primeiro plano até o horizonte — e pela forte luz alaranjada do sol — que é distribuída uniformemente pela pintura. Por isso, para pintar as árvores, o artista se valeu de algumas das mesmas cores usadas nos tons mais claros e mais escuros da neve.

Para as cores mais claras ficarem límpidas e vivas, pinte primeiro as áreas escuras do fundo. Quando estas estiverem secas, aplique largas pinceladas da tinta mais clara para transmitir a sensação do peso e da densidade da neve.

À esquerda: Região leiteira, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 64 x 76 cm.*

Quando a tinta escura das árvores do fundo estiver seca, use tinta espessa para indicar as árvores do primeiro plano, iluminadas pelo sol e cobertas de neve.

Embora as árvores escuras possam ser representadas com tinta aplicada em camadas finas, neste caso foram pintadas com tinta espessa, para conservar a sensação de peso e opacidade da neve.

Carregue o pincel de tinta e faça pinceladas largas. Aplique pinceladas mais longas nas áreas iluminadas pelo sol, e mais curtas e quebradas para sugerir sombras e outras formas na neve.

Exemplo: dia ensolarado de inverno

1



Nesta demonstração, o artista George Cherepov mostra como colocar os sutis tons quentes e frios refletidos nas áreas iluminadas e sombreadas de neve.

1. Delineie as formas

Ao executar o desenho preliminar com pincel, escolha as combinações quentes e frias, marrom-azuladas, e aplique a tinta diluída com um pincel de cerdas médio e redondo. Com apenas três pinceladas irregulares, defina a grande sombra situada no primeiro plano. Com um único traço horizontal, delineie a posição da massa escura de árvores no fundo.

Usando tinta mais escura e espessa, em seguida pinte os troncos das árvores. Estes deverão ter os tons escuros mais fortes da pintura.

2



2. Esboce as áreas escuras

Esboce algumas das amplas áreas escuras, usando pincéis chatos relativamente largos. Para as árvores grandes e escuras do horizonte, use um azul esmaecido (azul-ultramar ou azul-cobalto), carmim-alizarin, amarelo-ocre e branco. Misture essas cores na paleta apenas parcialmente — dessa forma elas irão conservar suas qualidades ao serem aplicadas na tela.

Use a mesma combinação para a sombra do primeiro plano, com mais azul e branco, para fazer o reflexo da luz do céu.

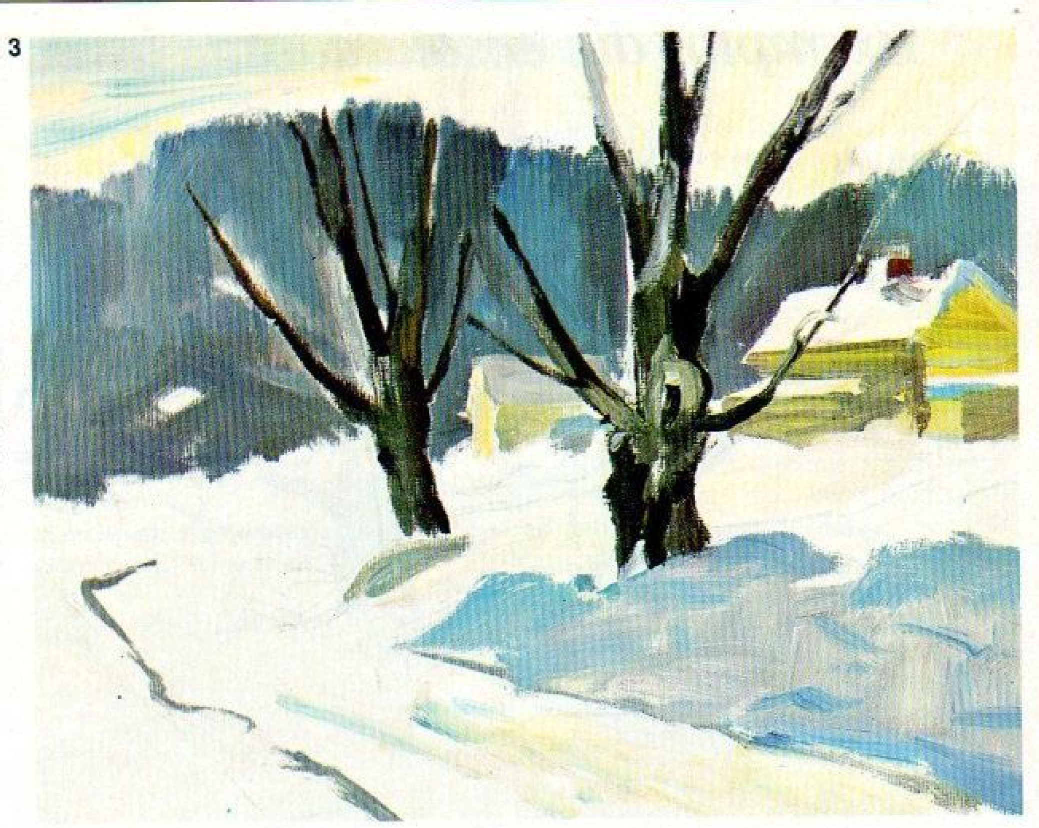
Pinte as casas com amarelo-cádmio claro. Agora apenas o céu e as áreas iluminadas da neve permanecem com o branco da tela.

3. Defina as áreas claras

Para criar o céu, utilize uma mistura de tons quentes — amarelo-ocre e branco — e frios — azul-cobalto misturado com amarelo-ocre e branco. Use essas mesmas combinações nas áreas de neve iluminadas pelo sol, lembrando-se de que, num ensolarado dia de inverno, essas áreas parecem quentes, e as sombreadas, frias.

Em seguida, reforce os escuros das árvores com marrons cor de terra, modificados pelos azuis. Introduza uma variedade maior de tons quentes e frios na sombra do primeiro plano.

3



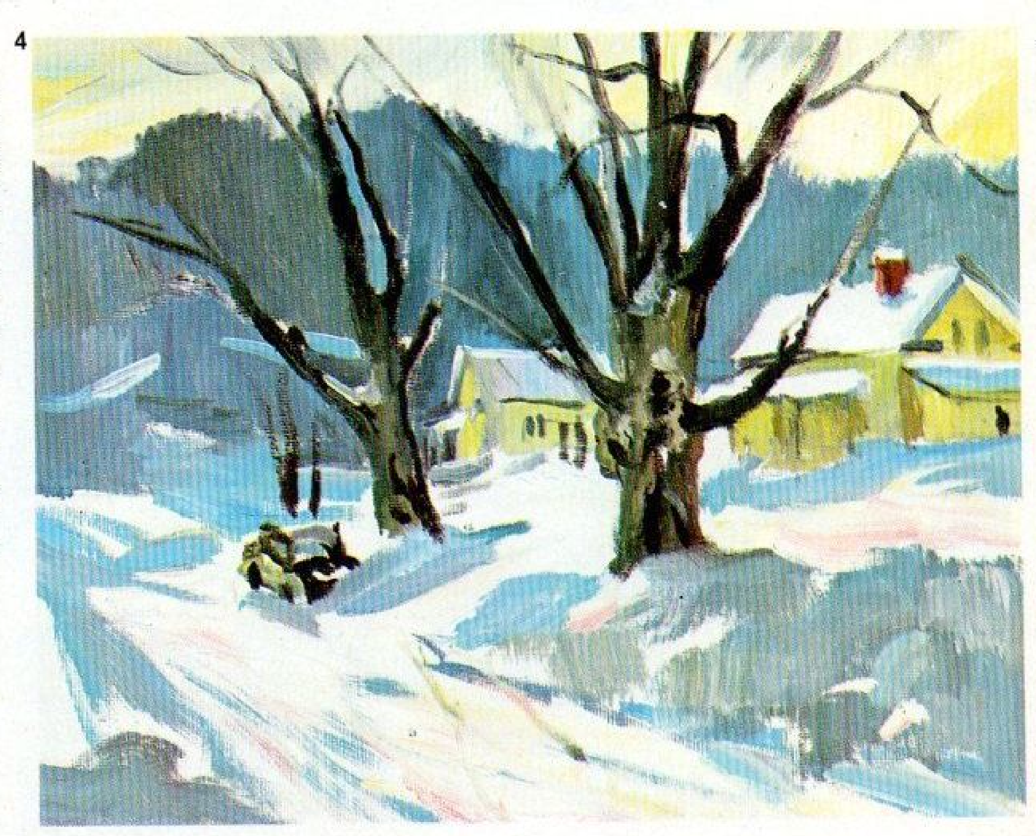
4. Mais tons quentes e frios

Agora pinte as sombras frias na neve em todo o trabalho. Para isso, utilize uma combinação de azul-cobalto e branco, e mais alguns toques de uma cor quente, como carmim-alizarin misturado com amarelo-ocre.

Para os reflexos quentes da neve iluminada, use branco em abundância, um pouco de amarelo-ocre e um toque de vermelho-cádmio claro, que é um vermelho muito quente.

Nesta etapa, a tela estará totalmente coberta. Se você desejasse um trabalho com formas simplificadas e sugeridas, ao invés de detalhes explícitos, poderia considerar a pintura terminada.

4



5



5. Unifique as cores

Até aqui o trabalho incluiu cores quentes e vivas, que agora serão, aos poucos, esfriadas e esmaecidas.

Nesta etapa final, unifique todas as cores com pinceladas de tons mais baixos. Usando pincéis chatos de pêlo de marta de tamanho médio, aplique uma delicada mistura de branco e amarelo-ocre sobre as partes iluminadas da neve. Em seguida, empregue misturas mais sutis de azul e branco nas áreas sombreadas.

Introduza mais azul no céu, que contém os azuis e amarelos refletidos na neve. Aplique misturas mais fortes de azul e marrom cor de terra nas árvores distantes e nos galhos que aparecem em detalhes. Suavize as árvores do primeiro plano com toques de branco nos pontos iluminados pela luz do sol ou cobertos de neve.

Feito isso, use toques de branco, modificado pelo amarelo-ocre, para realçar as bordas iluminadas dos bancos da neve.

A paleta básica

Ao escolher as cores de uma paisagem coberta de neve, tome como base os azuis esmaecidos (cobalto ou ultramar) e as cores da terra (amarelo-ocre, terra-de-siena queimado e terra-de-sombra queimado).

Aplique com parcimônia as cores mais brilhantes (carmim-alizarin, vermelho-cádmio claro e amarelo-cádmio claro).

Use grandes quantidades de branco para fazer a neve, mas não se esqueça de tingi-lo com outra cor. O branco da neve é sempre colorido, não podendo por isso ser aplicado diretamente do tubo.

MATERIAL EMPREGADO

Tela preparada ou tela montada sobre painel, de 61,5 x 76 cm.
Uma seleção de pincéis de cerda, incluindo um redondo médio e diversos pincéis chatos médios e grandes, e pelo menos um pincel médio de marta.
Paleta de 9 cores: branco-de-titânio, azul-ultramar, azul-cobalto, amarelo-ocre, terra-de-siena queimado, terra-de-sombra queimado, carmim-alizarin, vermelho-cádmio claro e amarelo-cádmio claro.

Composição de retratos

COMPOSIÇÃO E ILUMINAÇÃO

A posição de seu modelo na pintura é determinada, em grande parte, pelo modo com que as luzes e as sombras incidem sobre ele. Para uma composição equilibrada, centralize apenas o elemento principal — por exemplo, a parte iluminada de uma cabeça, e não a cabeça inteira. Rembrandt aplicava esse princípio na composição de seus retratos, que eram iluminados lateralmente com luz de vela.

Se, ao trabalhar com luz natural, você achar que sua uniformidade não proporciona reflexos e sombras distintos, coloque o modelo junto a uma janela com cortina, onde a luz, mais fraca, propicia tons quentes e contrastantes. Fique a distância, próximo a uma janela, para que uma luz abundante ilumine o cavalete e a paleta.

O objetivo principal da pintura de um retrato é reproduzir, com a maior semelhança possível, os traços físicos e a personalidade do modelo. Talvez por isso a preocupação de quem pinta se concentre na cabeça e na posição da pessoa retratada em relação ao fundo — que decidirá a força e o equilíbrio da composição. Existe uma grande variedade de regras úteis, mas desviando-se delas você pode, muitas vezes, captar aspectos bastante expressivos de seu modelo.

A posição da cabeça

Uma vez que os olhos são sempre o ponto focal mais forte e revelador da cabeça, convém que eles tenham o máximo de impacto visual. Como regra geral, para situá-los de maneira equilibrada e agradável, aplique o princípio da seção áurea, colocando-os a um terço do alto da tela.

Se você incluir grande parte do corpo do modelo, abrangendo até as mãos, o foco se dispersará e a cabeça deverá ocupar uma posição menos central (mais próxima do alto da tela), como no retrato abaixo.

Estabeleça o fundo

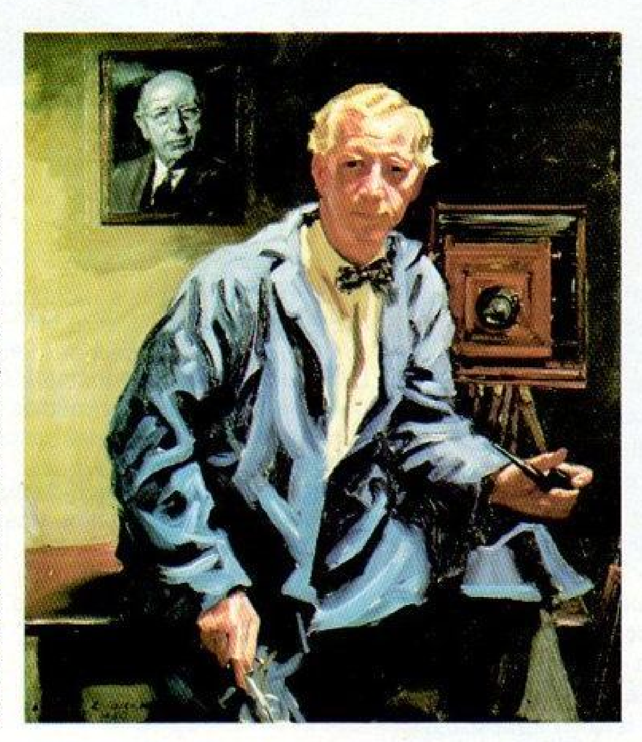
A maneira de pintar o fundo determina, em grande parte, o resultado de um retrato. Pela escolha de cores e texturas, é possível criar uma atmosfera que complemente o retrato ou contraste com ele.

Como regra geral, porém, use o fundo principalmente para estabelecer o equilíbrio e manter o foco de atenção no modelo. Por exemplo, se a cabeça se situa intencionalmente fora do centro, introduza um objeto no fundo para contrabalançar.

Atenha-se a cores esmaecidas e sutis, que se harmonizem com as principais cores do retrato, ou as complementem. Dessa maneira, o fundo permanece um aspecto subordinado. Tons frios, de foco suave, também criam a ilusão de espaço em torno da figura.

Convém pintar o fundo com um tom médio, de modo que os claros e escuros da figura se definam, com nitidez, sobre ele. Se você pretende focalizar o rosto, concentre nele o maior contraste, diluindo-o em relação ao resto da composição.

National Museum of American Art, doação de Paula Juley Baker



RETRATOS DE MEIO-CORPO

A cabeça deste modelo está pequena em relação ao corpo. Mas, o artista evitou o desequilíbrio da composição colocando em torno dela a cor mais forte e os contrastes tonais.

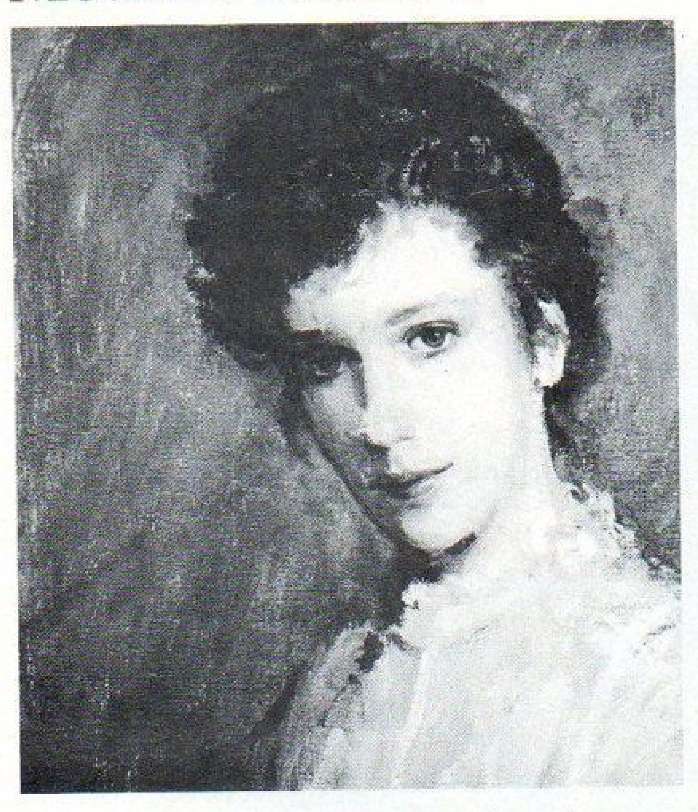
Tanto a cabeça como o corpo do modelo atraem a atenção do observador, porque os contrastes tonais são mantidos em todo o conjunto. Nas áreas do corpo bem iluminadas o fundo é escuro, e vice-versa.

Ao pintar um retrato de meio-corpo, é possível introduzir algumas informações sobre o modelo — por exemplo, se é fotógrafo, fuma cachimbo ou usa óculos.

A vitalidade e a coerência desta pintura é garantida pelas pinceladas amplas, dinâmicas, feitas com tinta espessa e pouca mistura. Elas também sugerem a forte personalidade do modelo.

Retrato de Paul P. Juley, *de Sidney E. Dickinson, óleo sobre tela, 117 x 102 cm.*

Modelos sentados



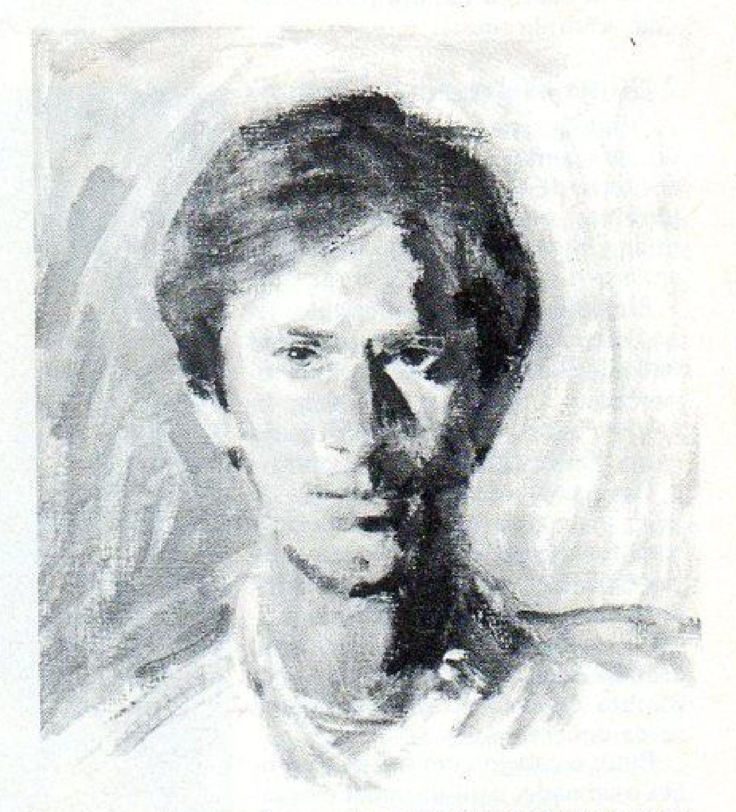
Não coloque a cabeça de modo que sobre mais espaço na frente dela do que atrás — a menos que você pretenda equilibrar a composição acrescentando detalhes à área mais vazia do fundo.



Coloque a cabeça de modo que o espaço na frente dela — o lado para o qual ela está voltada — seja apenas um pouco maior que o espaço de trás. Dessa maneira, só a área iluminada fica centralizada.



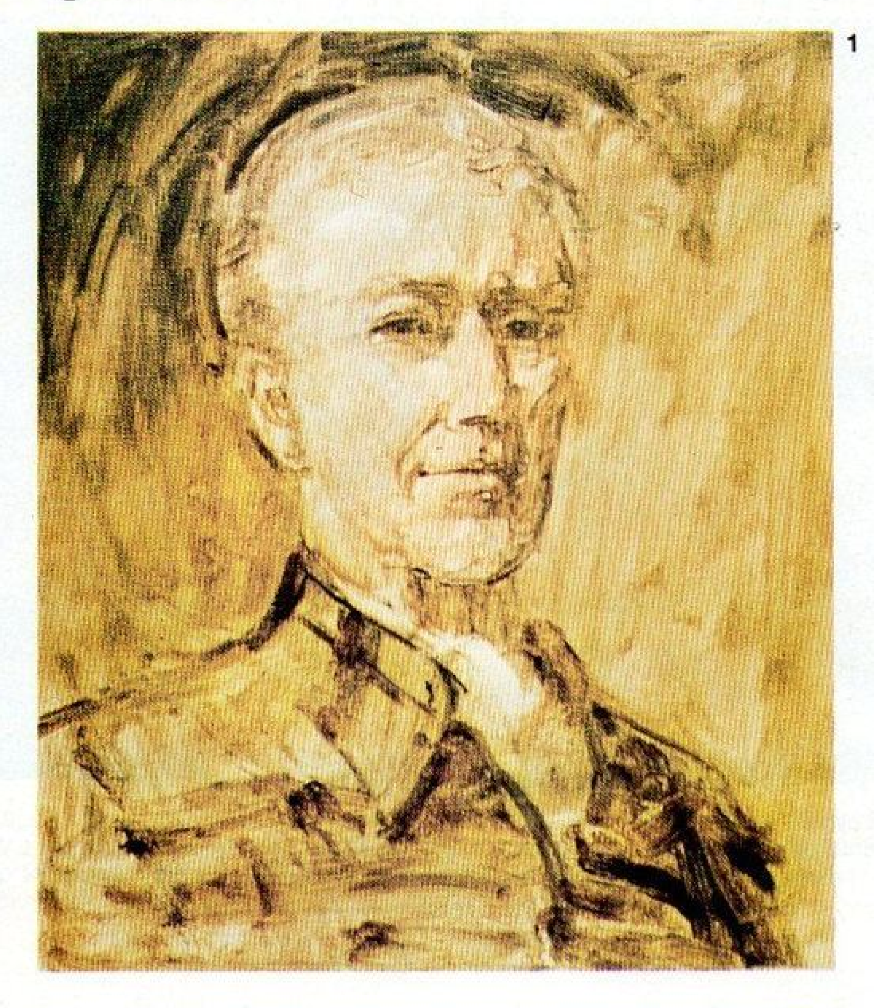
Não faça a cabeça pequena demais em relação ao tamanho da tela. Aqui, além dessa falha, está muito baixa. Assim, o espaço — e não a cabeça — domina a pintura, diminuindo a importância do modelo.



A cabeça deve dominar a tela, caso você pretenda fazer dela o foco central de uma composição equilibrada. Deixe sobrar um pouco de espaço em torno, para que ela não pareça comprimida.

Exemplo: homem grisalho

O artista George Passantino demonstra, aqui, como fazer um retrato a óleo baseado numa composição equilibrada.



1

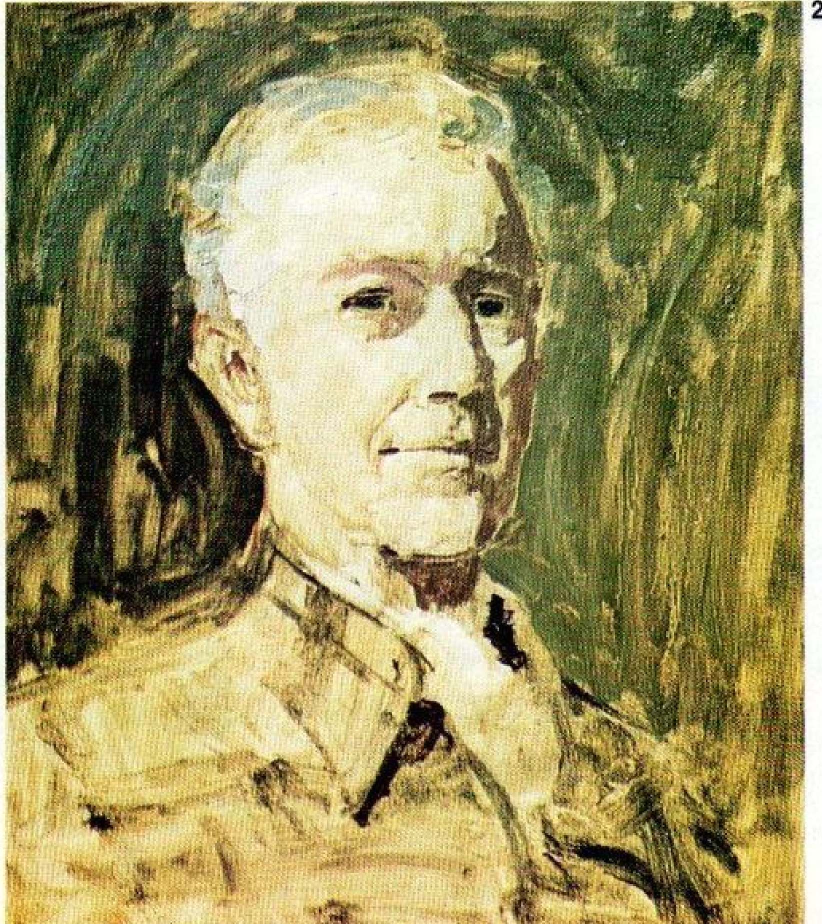
1. Estabeleça a composição

Usando um pincel grande de cerdas, cubra a tela com uma camada fina de terra-de-sombra natural. Em seguida, depois de misturar essa cor com vermelho-veneziano, faça um esboço grosseiro do retrato.

No terço superior da tela, coloque o modelo olhando de cima para baixo, para lhe dar um aspecto de autoridade, e indique os padrões da roupa, equilibrando, assim, a composição no terço inferior.

Com um pincel menor (redondo, de cerdas), delineie cuidadosamente as feições e indique vagamente as áreas sombreadas. Para indicar as partes iluminadas do rosto, pescoço e echarpe, retire um pouco do tom de base, que ainda está úmido.

Use pinceladas desiguais na indicação da padronagem do paletó. Em seguida, escureça o fundo atrás da cabeça com pinceladas irregulares de terra-de-sombra natural (escurecido com azul-ultramar).



2

2. Pinte as áreas mais escuras

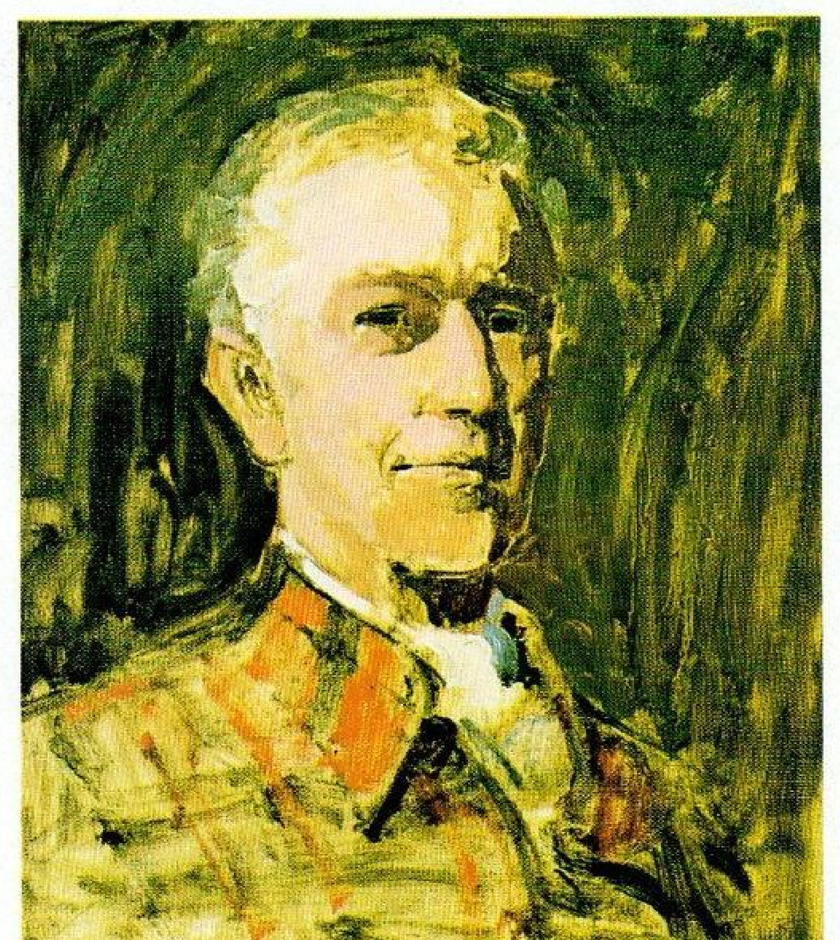
Agora escureça toda a área do fundo, aplicando pinceladas irregulares de terra-de-sombra natural, azul-ultramar, um toque de verde-esmeralda e branco — usando mais uma vez um pincel grande de cerdas.

Em seguida, com um pincel pequeno de cerdas, pinte as sombras com terra-de-sombra natural, vermelho-veneziano e branco. Como sempre, a órbita ocular do lado iluminado do rosto é mais clara do que a outra.

Use a ponta do pincel redondo de pêlos macios para fazer as linhas de sombra embaixo das pálpebras superiores, entre os lábios e na parte interna da orelha. Com o mesmo pincel, faça os pontos escuros da íris, usando uma mistura de terra-de-sombra queimado, azul-ultramar e verde-esmeralda.

Pinte o cabelo com terra-de-sombra queimado, azul-ultramar e branco. Acrescente, também, os primeiros toques escuros de azul-ultramar e terra-de-sombra queimado na linha sombreada da gola.

3



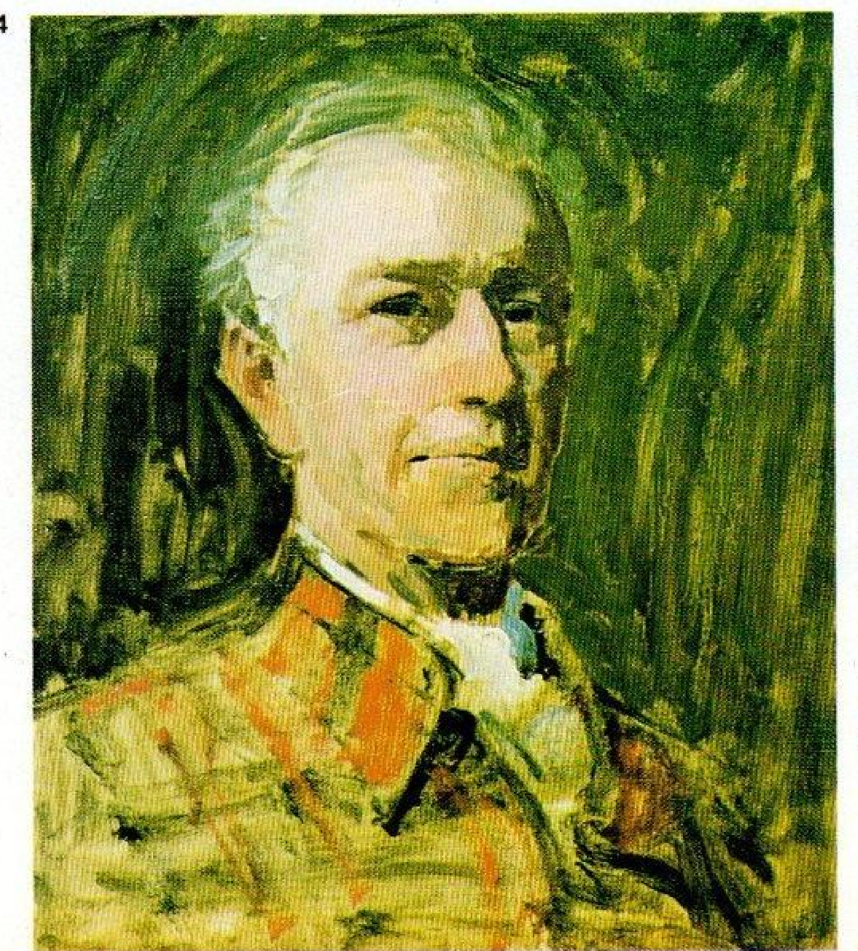
3. Pinte a área mais clara

Misture terra-de-sombra natural, vermelho-cádmio e branco em abundância para fazer as áreas mais claras da pele. Aplique as primeiras pinceladas na testa, que é a área mais iluminada. Note como a maior parte da luz incide sobre a metade superior da cabeça. Os tons vão escurecendo gradualmente em direção à face, ficando ainda mais escuros logo abaixo (no maxilar, queixo, pescoço e orelha).

Use uma mistura de terra-de-sombra natural, terra-de-siena natural, vermelho-veneziano e branco para os meios-tons — entre os claros e escuros da órbita ocular do lado iluminado, na frente e na parte inferior do nariz.

Escureça a lateral do maxilar com mais terra-de-sombra natural e faça pinceladas de branco (suavizado com terra-de-sombra natural) na echarpe. Acrescente um toque de azul-cobalto suavizado com terra-de-sombra natural e branco.

4



4. Aplique mais meios-tons

Aplique novos meios-tons com uma mistura mais clara de sombra — terra-de-sombra natural, vermelho-veneziano e branco. Pinte um meio-tom amplo entre os planos de luz e de sombra na testa. Faça pinceladas variadas de meio-tom em torno da boca, queixo, maxilar e pescoço.

Usando um pequeno pincel de cerdas, comece a misturar os meios-tons com as sombras no lado escuro do rosto e dentro das órbitas oculares.

Acrescente um toque de vermelho-cádmio à mistura, tornando-a quente para pintar: as reentrâncias da orelha; os cantos do olho, nariz e boca do lado iluminado do rosto; as bordas do maxilar e do queixo.

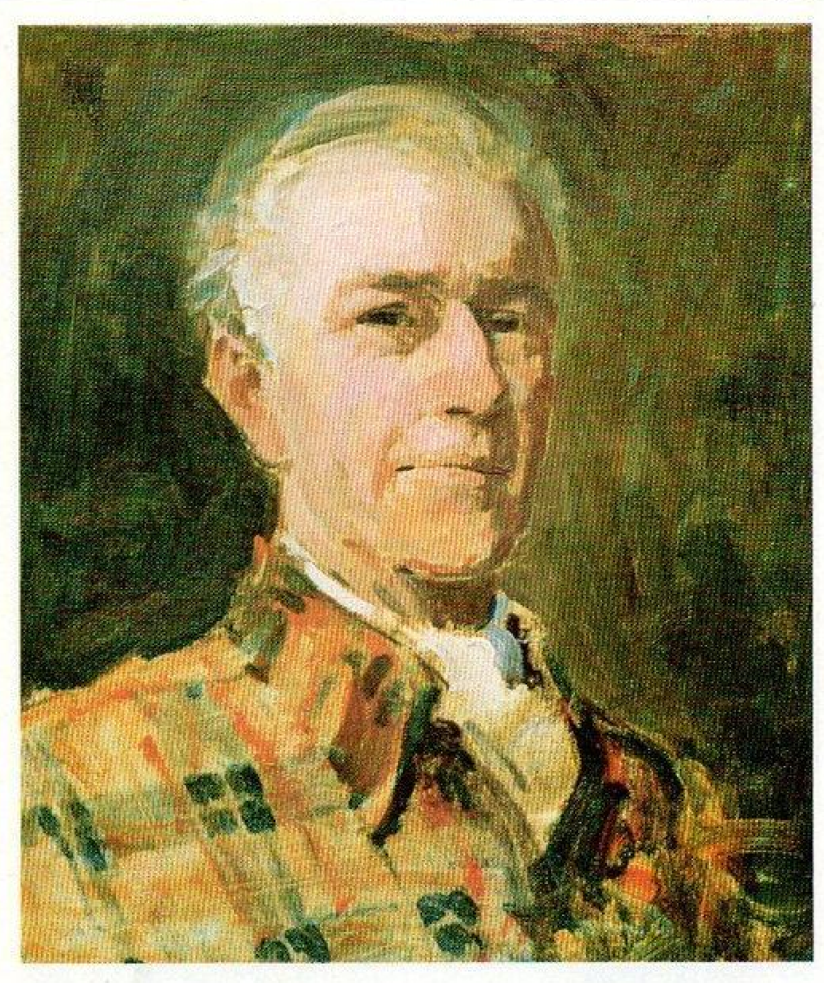
Aplique um toque desse tom quente também na face sombreada. Em seguida, acrescente mais vermelho-cádmio à mistura usada nas áreas claras da pele, para aquecer o lado iluminado do nariz e da face.

5. Desenvolva o fundo

Cubra o fundo com um tom escuro mais uniforme — terra-de-sombra natural, azul-ultramar, verde-esmeralda e um toque de branco para realçar a cor. Isso cria um forte contraste entre o fundo escuro e o lado iluminado do rosto, que agora emerge da escuridão com maior dramaticidade.

Misture suavemente o contorno do cabelo com o fundo, juntando mais tons claros com azul-ultramar, terra-de-sombra queimado e branco. Com um pincel de pêlos macios, misture também os claros, os meios-tons e as sombras do lado escuro do rosto.

Pinte as listras da camisa com diversas misturas quentes de vermelho-cádmio, terra-de-siena natural e terra-de-sombra natural, variando as proporções conforme as listras sejam vivas ou apagadas. Acrescente mais terra-de-sombra natural a essa mistura, para fazer as listras esmaecidas, os pontos escuros e o lado sombreado da camisa. Em seguida, faça as linhas brancas da padronagem da camisa, raspando com o cabo do pincel a tinta fresca.



5



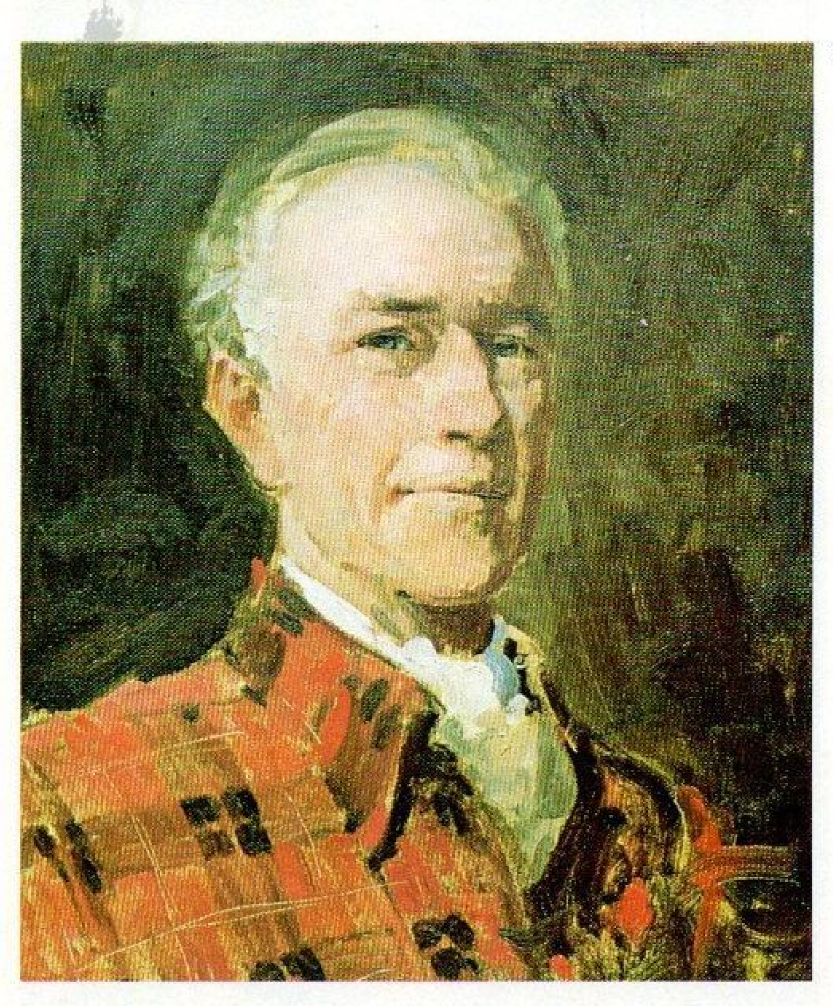
6. Ressalte as feições

Com um pincel pequeno de cerdas, ajuste as cores do rosto com pinceladas fortes, distintas, que definam, com maior clareza, o aspecto vigoroso da figura. Para os claros da testa, face, nariz, lábio superior e queixo, acrescente mais branco à mistura básica usada para a pele. Para os toques mais quentes, mais escuros, acrescente terra-de-sombra natural e vermelho-veneziano à mistura básica.

Olhando com atenção, você perceberá sinais de cor fria nas sombras das órbitas oculares e no maxilar iluminado. Trabalhe-as com pinceladas delicadas de azul-cobalto suavizado com terra-de-sombra natural e branco.

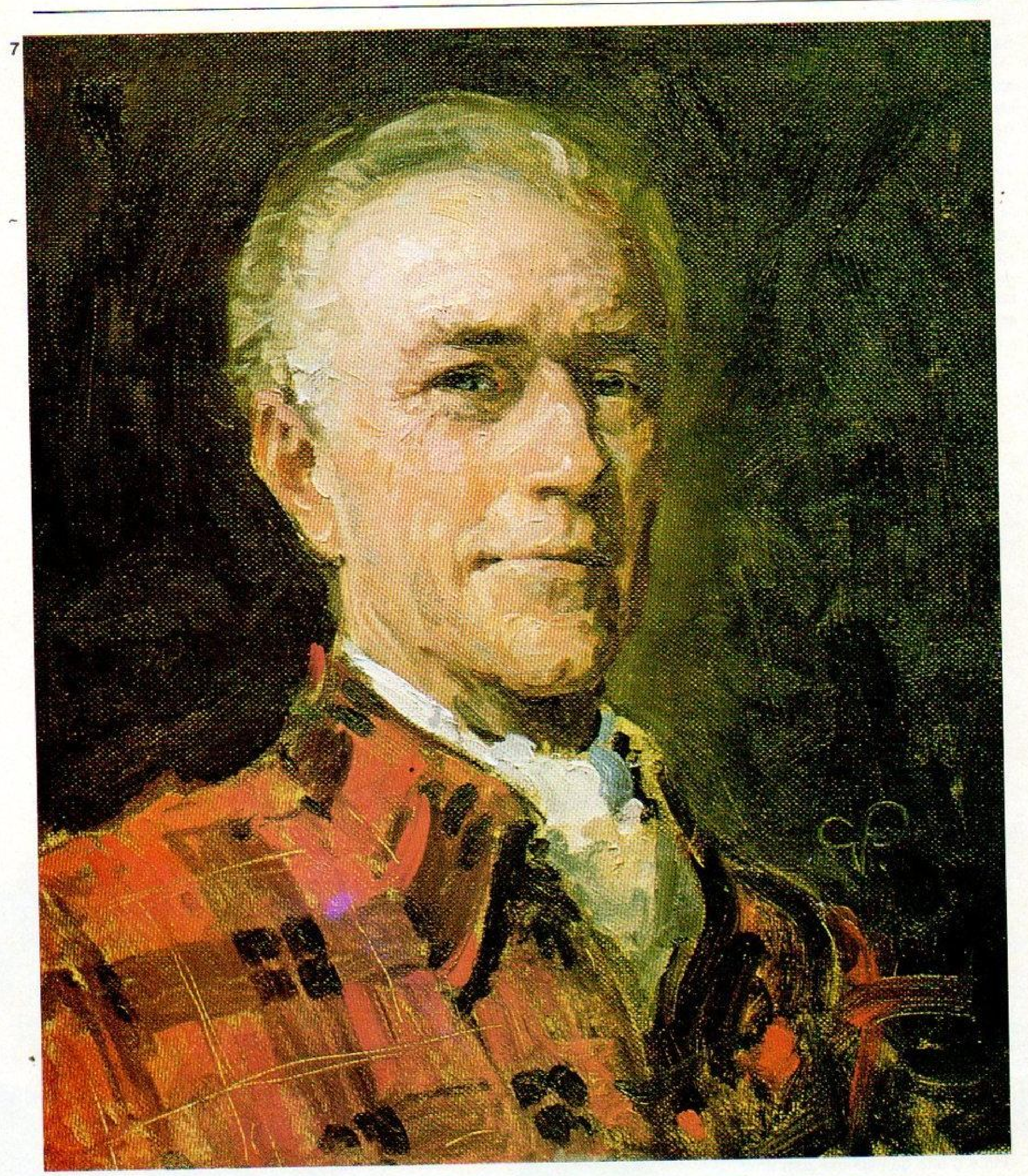
Agora escureça as sobrancelhas com terra-de-sombra queimado e azul-ultramar. Com um pincel pequeno de pêlos macios, aqueça e suavize também os cantos da boca e a linha entre os lábios.

Continue pintando os claros com cores espessas e cremosas. Isso projetará a cabeça para a frente, para a luz, dando-lhe maior tridimensionalidade.



6

7



7. Acrescente os toques finais

Pinte o branco dos olhos e os tons escuros em torno das pupilas — incluindo azul-cobalto em ambas as cores. Procure sugerir essas tonalidades frias também em algumas das sombras e meios-tons.

Para dar luminosidade às áreas iluminadas da face, acrescente branco com um toque de tom da pele.

Finalmente, clareie o fundo do lado escuro do rosto e escureça o do lado claro. Com um toque de vermelho-veneziano, aqueça as sombras.

MATERIAL EMPREGADO
Uma tela de 42 x 35 cm.
Pincéis redondos de cerdas e pincéis pequenos de pêlos macios.
Terra-de-sombra e terra-de-siena natural, vermelho-veneziano, verde-esmeralda, azul-ultramar e cobalto, branco, terra-de-sombra queimado e vermelho-cádmio.

Marinhas: iluminação e atmosfera

A relação entre o mar e o céu é fundamental para se captar a iluminação e a atmosfera de uma marinha. Como o mar é uma superfície refletora, sua cor varia segundo a intensidade da luz.

Condições de iluminação

No meio do dia, em geral a luz do sol é branca, o que dá ao mar uma cor convencional: azul, verde ou amarela. No entanto, no começo e no fim do dia, predomina a luz amarela. Isso faz com que a rebentação também fique amarela, enquanto outras áreas do mar apresentam manchas de um violeta contrastante (a cor complementar do amarelo) ou então recebem interferência do violeta.

Condições do mar

O estado do mar, calmo ou revolto, desempenha um papel significativo na determinação de suas cores e de sua atmosfera. A água calma, de superfície uniforme, reflete mais claramente as cores do céu. Quando revolta, porém, a rebentação e a espuma das ondas diminuem sua capacidade refletora.

Valores tonais do mar e do céu

Durante o dia, o mar sempre parece mais escuro do que o céu porque, como todas as superfícies refletoras, absorve uma certa porcentagem de luz. Além disso, a água, em dia claro, fica ainda mais clara do que em dia de tempo encoberto. Somente à luz do luar é que o mar, muitas vezes, pode parecer mais claro do que o céu.

Tempestade num dia de sol

Esta pintura capta todas as estranhas nuanças de cor de uma tempestade num dia de sol.

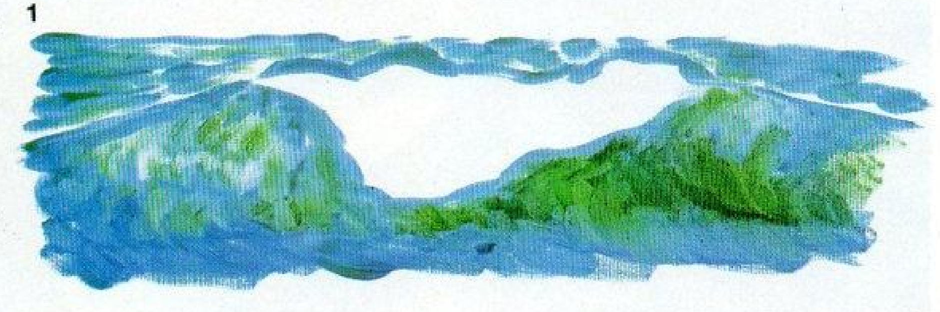
ILUMINAÇÃO E HORIZONTES

Assim como influenciam a cor e os valores tonais da água numa marinha, as condições de iluminação também produzem um grande efeito na nitidez do horizonte.

Num dia enevoado, como o mar e o céu têm valor tonal e cor próximos, o horizonte fica difuso. Num dia ensolarado, é mais forte o contraste entre eles, de modo que o horizonte se define com maior nitidez.

COMO PINTAR UMA ONDA

1



1. Estabeleça a composição

Esboce o contorno principal da onda e indique a área de espuma com uma aguada rala de azul-ultramar. Acrescente um pouco de verde-esmeralda não diluído para pintar as partes escuras da onda, mas deixe as áreas de espuma e transparência intactas.

2





2. Faça as variações tonais

Misture uma fina camada de amarelo-cádmio pálido nos lugares em que a luz atravessa a onda, para produzir um efeito de transparência. Dê profundidade à base escura da onda, acrescentando azul-ultramar misturado com um toque de terra-de-siena queimado.

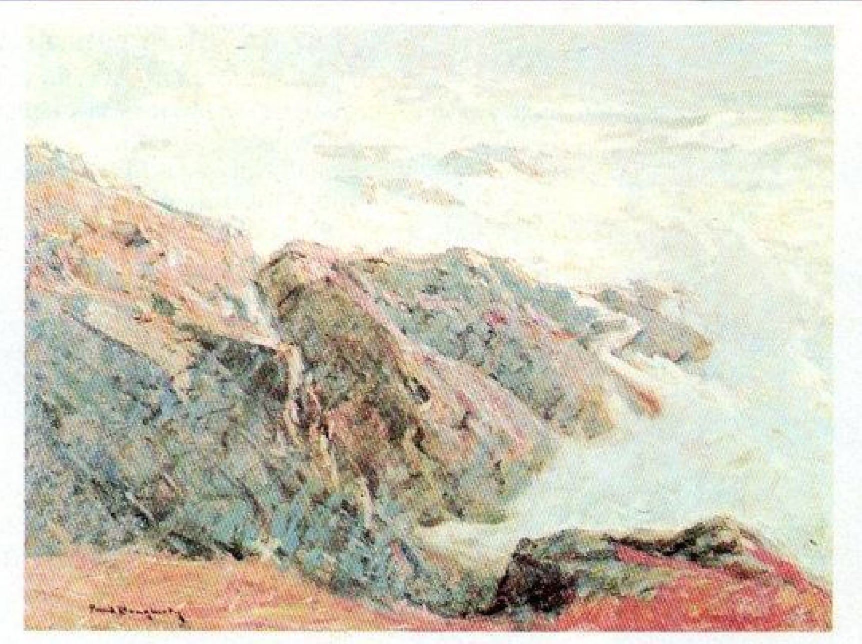
3





3. Represente a espuma

Pinte o alto da espuma com uma camada grossa de branco-de-titânio misturado com um toque de amarelo-cádmio pálido. No lado inferior da espuma, acrescente toques de azul-ultramar. Na área escura, na parte inferior esquerda, intercale verde-esmeralda, terra-de-siena queimado e branco-de-titânio sobre a tela ainda úmida.

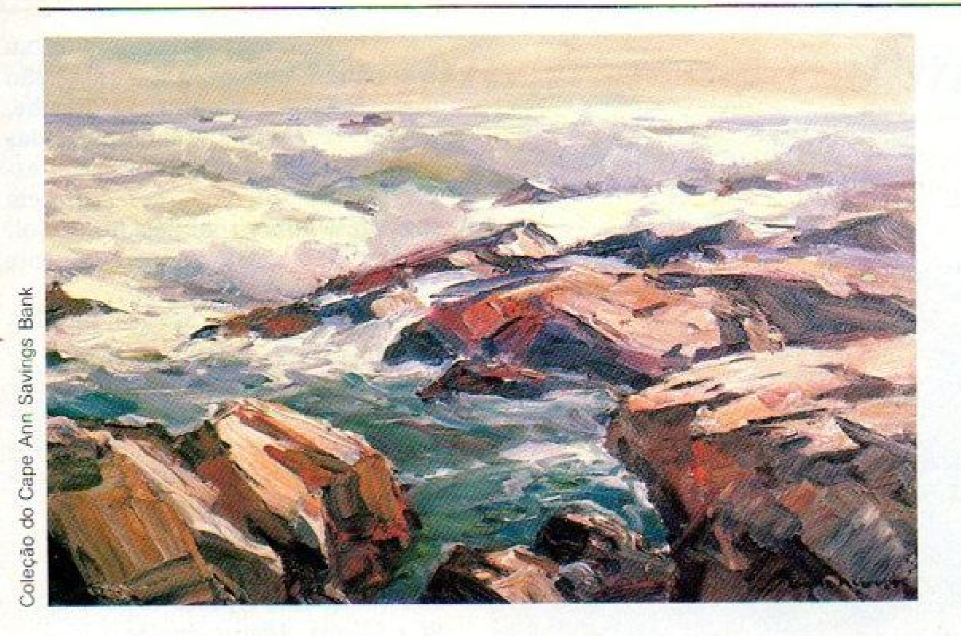


No todo, o mar apresenta um tom frio pálido, enquanto as rochas são mais quentes e escuras. O detalhe, porém, revela que grande parte das pedras está na sombra e tem um aspecto frio, ocorrendo o mesmo em suas áreas iluminadas pela luz do sol. O mar se mostra inesperadamente cheio de calor.

Para trabalhar as áreas sombreadas das pedras, aplique pinceladas irregulares de azul, verde e cinza esmaecidos sobre o tom quente de base, parcialmente visível. Para as áreas iluminadas, acrescente tonalidades quentes.

À esquerda: Sol e tempestade, *de Paul Dougherty, óleo sobre tela, 91 x 122 cm.* ***Abaixo: detalhe.***

National Museum of American Art, doação de William T. Evans.



Coleção do Cape Ann Savings Bank

Luz do sol ao entardecer

Embora o mar seja normalmente azul, verde ou turquesa, aqui ele aparece violeta, devido à qualidade da luz do sol que brilha sobre a água — um forte amarelo que faz a rebentação também parecer dourada, mas que deixa a água com a cor complementar (o violeta).

A parte mais calma da água, no primeiro plano, é de um verde profundo — por estar na sombra e ser rasa, permitindo a visão das plantas do fundo.

À esquerda: Rebentação e rochedos, *de Emile Gruppé, óleo sobre tela, 51 x 76 cm.*

Pinte o horizonte no sentido do plano. Os pontos brancos da tela representam o brilho da água.

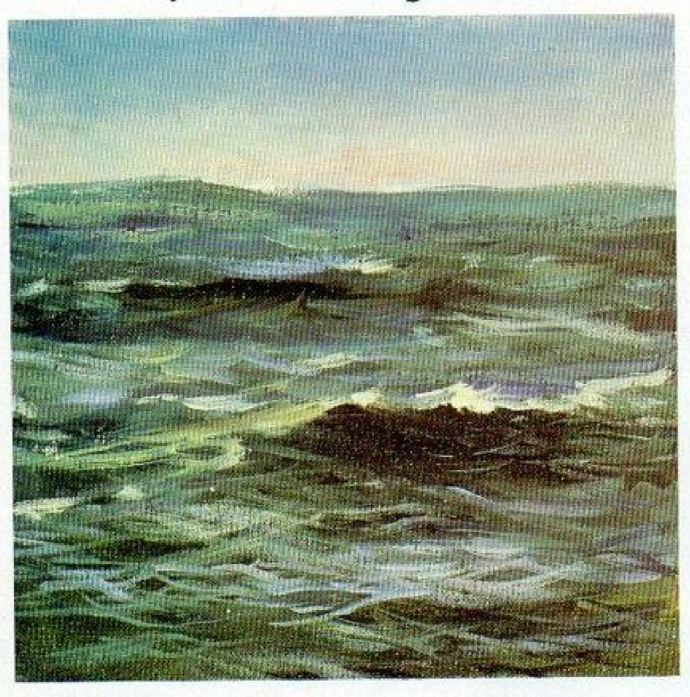
Faça as áreas sombreadas e frias da espuma, captando a luz azul e violeta do céu.

Faça as áreas iluminadas e quentes da espuma, refletindo os raios pálidos do sol.

As pinceladas verticais das ondas contrastam com as mais horizontais da água menos agitada.

Nos pontos em que a espuma é transparente, a luz a atravessa, produzindo um brilho alaranjado.

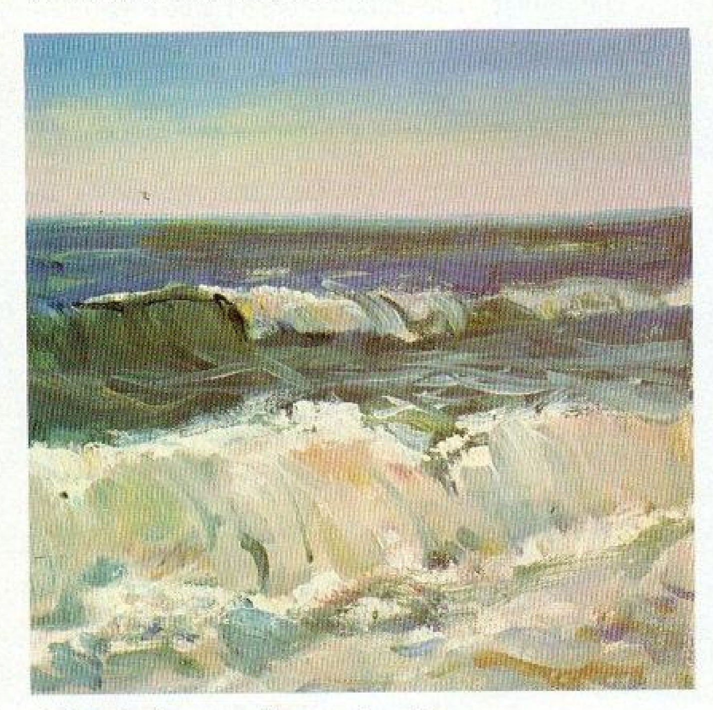
Ondas, rebentação e clima



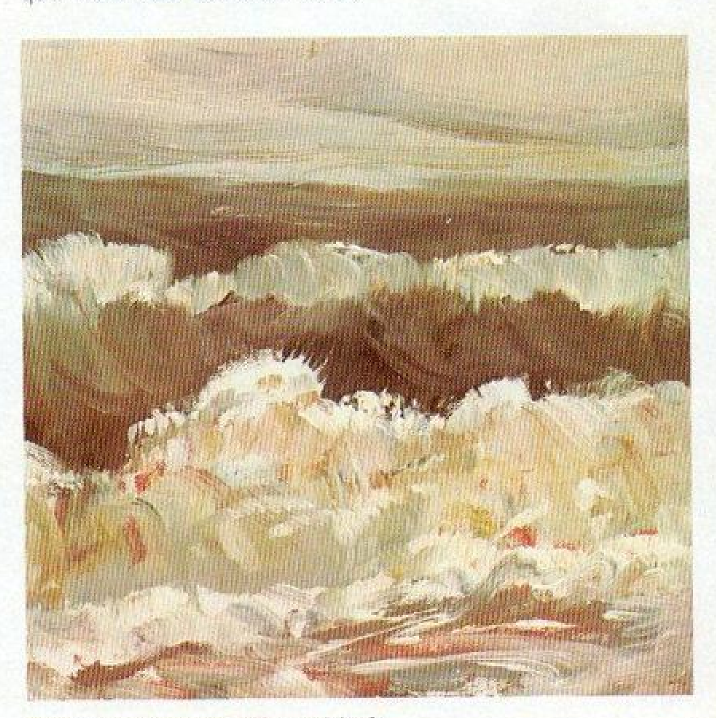
Ondas num dia ensolarado
Quando o azul do céu é intenso, a água adquire uma coloração azulada, devido à sua capacidade refletora. Mas, longe de ser de um azul uniforme, as ondas contêm toques de outras cores, como o verde-da-prússia (mistura de azul-da-prússia com amarelo-cádmio), verde-esmeralda e terra-de-sombra natural. As áreas iluminadas refletem os tons quentes do céu.



Ondas num dia nublado
Quando as cores do céu estão esmaecidas, a água parece mais escura. Aqui, também, o céu e o mar estão carregados de um cinza quente, com as cores que se identificam num dia ensolarado, embora mais escuras. Para fazê-las, basta misturar terra-de-sombra natural e um toque de preto com as mesmas cores combinadas que você usou anteriormente.

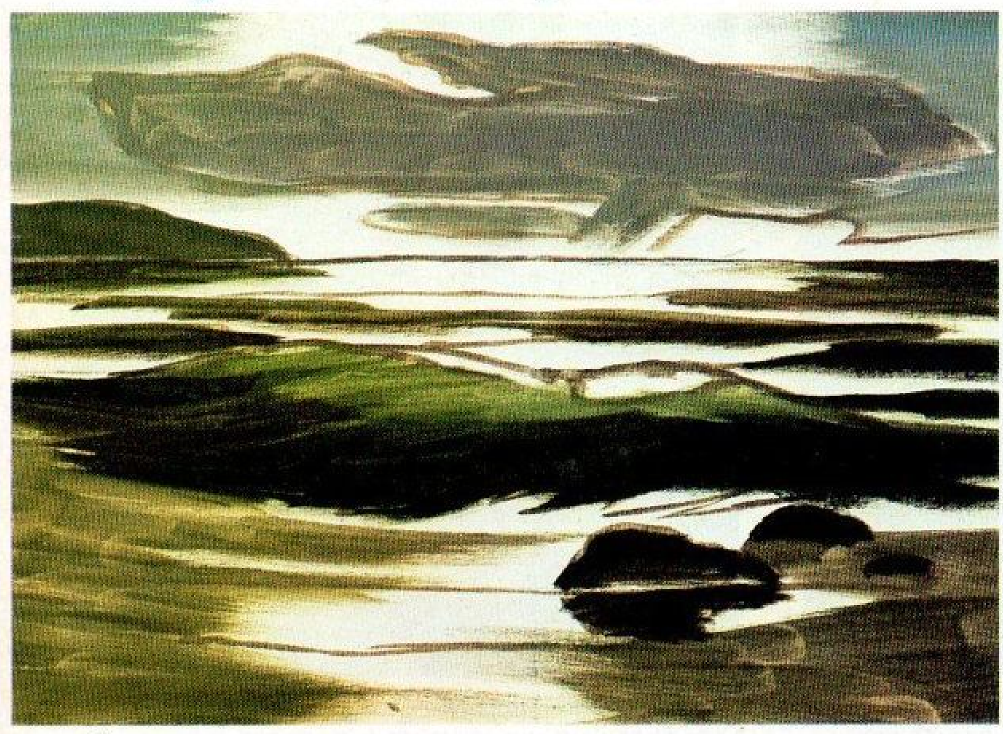


Rebentação num dia ensolarado
A rebentação tende a captar as cores da luz disponível, não sendo, por isso, de um branco puro. Assim, o alto iluminado das ondas em rebentação assume um tom amarelado, quente, que você obtém misturando amarelo-cádmio pálido com branco-de-titânio. As sombras contêm cinzas quentes, terra-de-siena natural, ou amarelo-ocre, e verde-da-prússia.

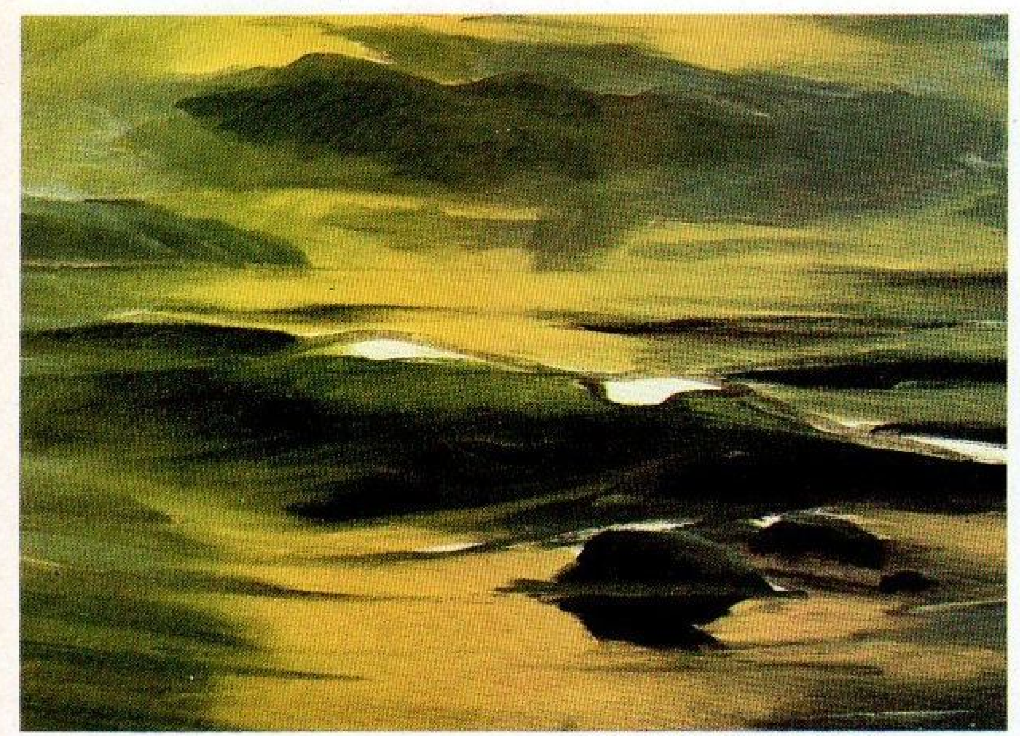


Rebentação num dia nublado
Mesmo quando o sol se acha oculto por um céu encoberto, a rebentação apresenta um topo iluminado e uma face sombria. Observa-se aqui um cinza quente no topo. A área sombreada é também de um cinza dominante, mas com um toque de verde-da-prússia, além de outros tons, como amarelo-ocre ou terra-de-siena natural, que refletem o sol distante e as cores da praia.

Exemplo: vista da praia



1



2

A atmosfera melancólica desta pintura resulta do contraste entre as escuras e tempestuosas nuvens e água, e o brilho quente do pôr-do-sol. O artista usou uma combinação de cores quentes e frias, criando, assim, uma harmonia entre as partes e o todo.

1. Faça a pintura de base

Enfatize os tons claros e escuros na pintura de base. Para as áreas azuis-acinzentadas do céu, prepare uma mistura de branco-de-titânio, azul-cobalto e terra-de-siena queimado. Para fazer a nuvem, use mais terra-de-siena queimado e menos azul-cobalto e branco. Aplique a mesma mistura para a ponta de terra, mas com menos branco.

Para a cor das ondas, use verde-oliva, obtido com a mistura de verde-esmeralda e terra-de-siena queimado.

Para pintar a areia, faça uma aguada rala de terra-de-siena queimado com amarelo-cádmio profundo, acinzentada com um pouco da mistura usada nas nuvens. Faça as pedras com terra-de-siena não diluído.

2. Acrescente cores atmosféricas

Começando pelas áreas mais claras, aplique amarelo-cádmio profundo não diluído sobre o fundo e o primeiro plano, misturando os limites com o cinza do céu, do mar e da areia. Com uma mistura de amarelo, terra-de-siena queimado e azul-cobalto, defina melhor a forma das nuvens e aumente o reflexo de luz na ponta de terra e na área do primeiro plano.

3. Refine o efeito do brilho

Crie as partes iluminadas na área central da pintura, aplicando uma mistura de amarelo-cádmio e branco, com pinceladas finas e esparsas.

Faça as sombras embaixo das ondas, acrescentando azul-cobalto. Para atenuar o efeito esverdeado que resulta da mistura do azul com a pintura amarela de base, acrescente alguns toques de carmim-alizarin.

4. Faça o desenho da espuma

Use branco, azul-cobalto e um toque de carmim-alizarin para pintar os desenhos da espuma, dando textura e interesse à onda.

MATERIAL EMPREGADO
Tela, ou tela preparada sobre prancha, de 61 x 91 cm.
Seleção de pincéis pequenos e médios, redondos e/ou filbert.
Paleta de seis cores: azul-cobalto, branco-de-titânio, terra-de-siena queimado, verde-esmeralda, amarelo-cádmio profundo e carmim-alizarin.

À direita: Vista da praia, *de E. John Robinson, óleo sobre tela, 61 x 91 cm.*

3

4



Composição com fragmentos

1, 2, 3, 4, 5, 6, de Raymond Saunders, 31 x 37 cm. Cortesia da Terry Dintenfass Gallery, Nova Iorque.

Manchas e imagens em aquarela, combinadas a fragmentos diversos colados no suporte, podem resultar em quadros de surpreendente efeito, como o reproduzido nesta página, que transmite a sensação de vitalidade de uma cidade, com seus muros pichados e seu trânsito intenso — tudo isso dominado pelo conjunto de bilhetes numerados colocados estrategicamente na cena.

Talvez você argumente que uma criança pequena teria conseguido algo semelhante. Mas é justamente aí que reside o encanto desta obra. Ela possui o frescor e a liberdade encontrados nos trabalhos infantis e — quer nos agrade, quer não, do ponto de vista estético — não podemos deixar de nos intrigar com ela.

Tente uma experiência semelhante. Procure materiais leves que possam ser fragmentados e colados sobre papel de aquarela. Se quiser, escolha algo bem pessoal — um pedaço de fotografia, um recorte de tecido de determinada roupa — e use-o como motivo, para construir em torno dele um trabalho abstrato.

Trabalhos como esse podem ajudá-lo a relativizar a importância dos métodos tradicionais e dar-lhe uma nova visão em termos de liberdade na criação artística.



No trabalho reproduzido nesta página, o artista Alex Minewski usou apenas cinco cores e um pincel grande, capaz de fazer marcas rápidas, vigorosas. Note como uma marca determina um olho e outra delineia a boca, enquanto os limites do corpo são estabelecidos com contornos mais delicados.

Se sua pintura tende ao excesso de rebuscamento, com muitos detalhes meticulosos, experimente fazer alguns estudos rápidos como este, com pincel largo e bastante tinta. Alternativamente, uma caneta com ponta de feltro em forma de cunha poderá proporcionar resultados ainda melhores.

Figura sentada, *de Alex Minewski, 30 x 22 cm. (Foto de Tom Dunham.)*



Essência da natureza

"Manhã calma, Casco Bay"

Um simples poema pode dizer mais que mil palavras. Da mesma forma, o artista abstrato acredita que, ao deixar de lado os detalhes, traduzirá melhor a essência de seu motivo.

George Kunkel é um desses artistas. Aqui ele usa algumas formas simples que sugerem ilhas distantes, rochas escarpadas e a luz da manhã refletida nas águas plácidas.

Kunkel trabalha de maneira bastante peculiar. Primeiro, ele pinta um papel áspero com tintas acrílicas; depois, corta e rasga o papel, aplicando-o sobre um painel preparado com gesso. Alguns dos papéis são pintados com cores apagadas; outros, manchados com aguadas ou texturizados com tinta respingada. O resultado é uma rica variedade de contrastes entre texturas, materiais e grafismos: dureza e suavidade, contenção e soltura, sinuosidade e firmeza.

Note ainda que a sensação de paz e calma é valorizada pelo uso contido que Kunkel faz da cor. Aqui ele emprega três toques de cores vibrantes, para acentuar uma tela dominada por brancos e cinzas.

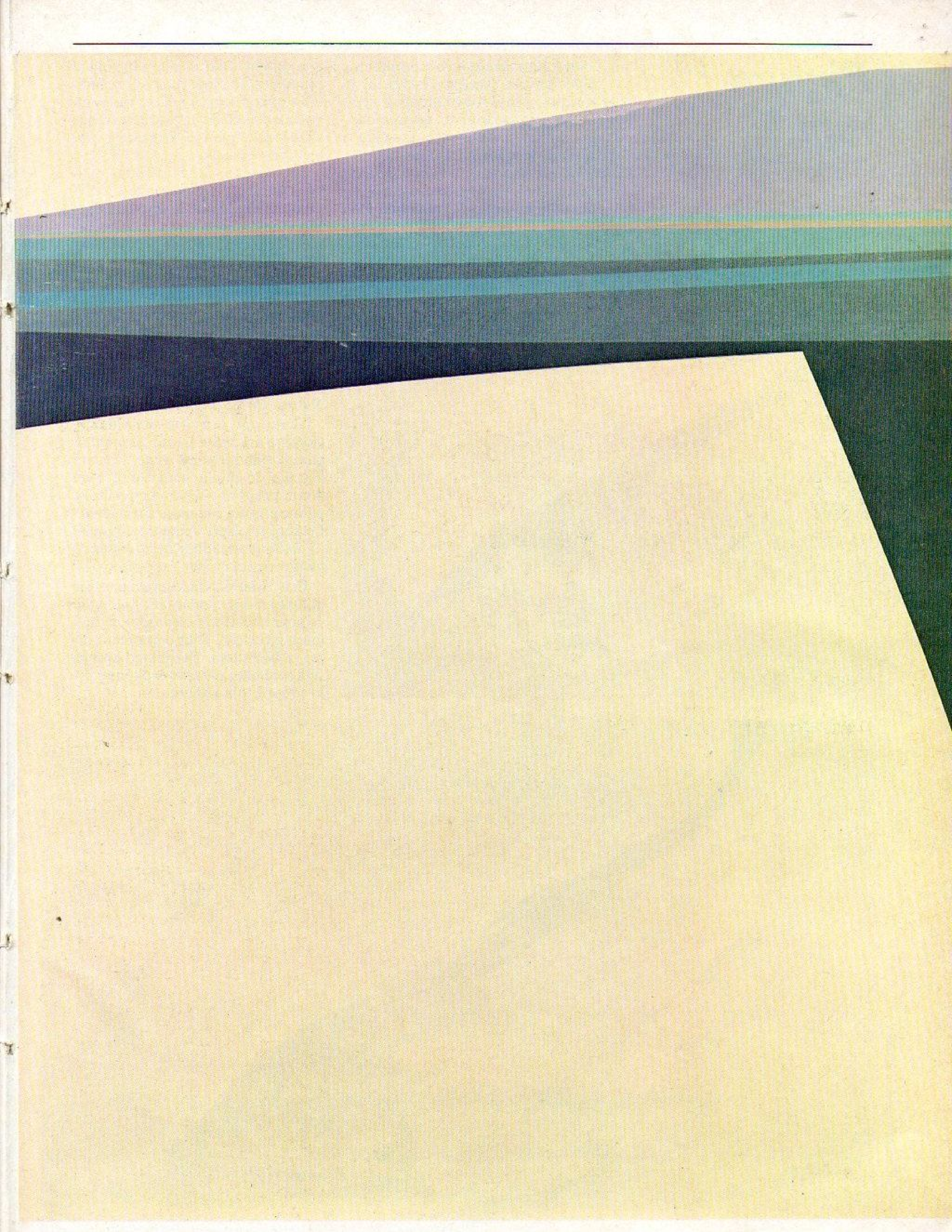
"Marinha"

O mar sempre impressiona, por sua imensidão e pela forma como parece fundir-se com o céu, criando a sensação de espaço infinito. É esta idéia de vastidão que Helen Lundeberg procura invocar nesta pintura despojada e austera (à direita).

A imensa forma do plano de fundo — constituído pela tela em branco — traz à mente uma longa extensão de praia arenosa. As linhas convergentes dão uma sensação de profundidade à composição, enquanto as faixas ricamente coloridas que se estendem no horizonte sugerem amplidão e um prenúncio de tempestade no céu e na água.

Na arte de Lundeberg, a natureza é destilada e reduzida ao essencial. Sem a sugestão do título talvez ficássemos tentados a considerar esta obra como um impressionante desenho minimalista, contido e frio. Mas o título orienta nossa apreciação e dá à pintura outro significado. Sem os aspectos realísticos e detalhados de uma marinha tradicional, a imagem resultante transforma-se num símbolo da magnitude da natureza.

Acima: Manhã calma, Casco Bay, *de George Kunkel, colagem de acrílico sobre Masonite, 61 x 91 cm.*
À direita: Marinha, *de Helen Lundeberg, óleo sobre tela, 152 x 127 cm.*



Pintura rápida

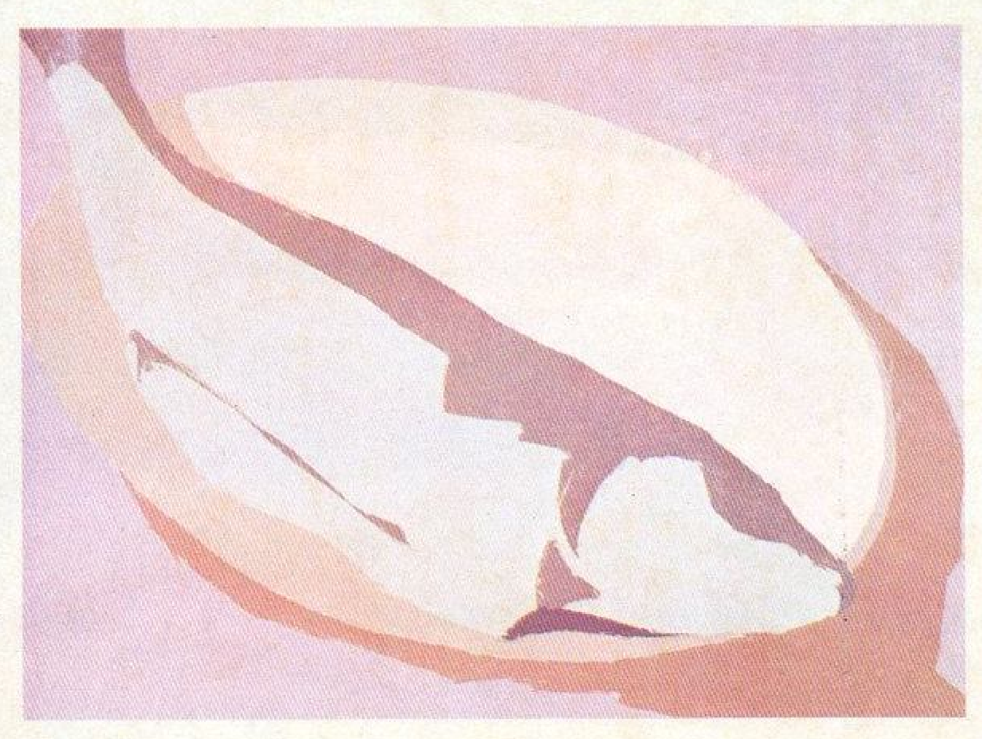
Pintar uma cena em poucos minutos constitui um excelente exercício, já que obriga o artista a eliminar detalhes desnecessários e, desse modo, concentrar-se no esforço de captar o que há de essencial no motivo.

O trabalho mostrado nesta página exemplifica como esse exercício pode dar bons resultados artísticos. Don Stern, o autor, realizou-o em quinze minutos. Para começar, fez um esboço (reprodução menor, abaixo) em que omitiu tudo o que não julgou fundamental. Note como ele se limitou a uma paleta de poucas cores, intimamente relacionadas entre si, que contribuem para o elegante efeito plano do esboço.

Em seguida, Stern introduziu alguns detalhes, enriquecendo e vitalizando o motivo, mas sem qualquer preocupação de conseguir um realismo fotográfico. Ele se deixou levar exclusivamente pelo brilho e translucidez do peixe, sabendo que pormenores supérfluos enfraqueceriam o efeito imaginado. Observou atentamente os contornos e cores do motivo e construiu as formas com massas de cor justapostas, como num mosaico. Desse modo, obteve uma pintura forte, plena de vitalidade.

Tente um exercício semelhante. Compre um peixe fresco de manhã, para cozinhá-lo mais tarde. Prepare a cena, de modo semelhante à de Stern, proponha-se um tempo limite para a pintura e comece a trabalhar. Lembre-se: capte apenas o essencial — nada de detalhes desnecessários (como escamas, por exemplo).

Essa visão sintética deve muito aos grandes mestres orientais, que eram capazes de sugerir volume com uma única pincelada. Diga o que tem a dizer, e basta isso. Deixe algo apenas subentendido, para ser explorado pelo próprio observador.



Coleção de William Fotaides

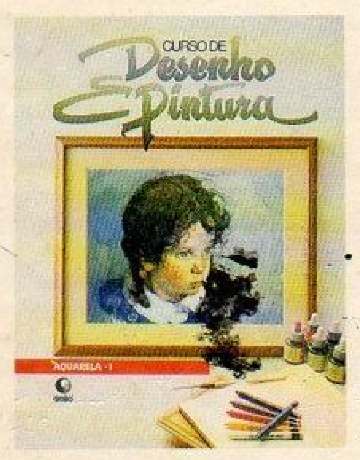


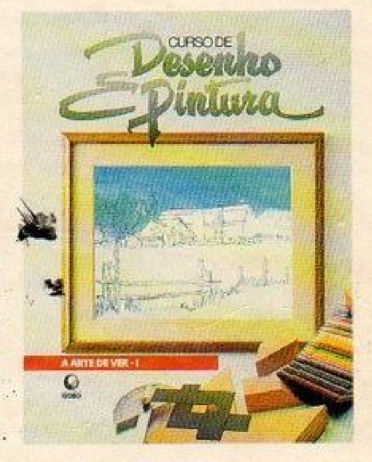
O CURSO DE DESENHO E PINTURA da Editora Globo oferece a você a opção de escolher entre as mais diversas modalidades de desenho e pintura. Todas as técnicas de execução, uso de materiais e princípios básicos do óleo, lápis, aquarela, tinta e carvão, entre outros, estão nesta obra. Organizada em exercícios que analisam cada obra de arte etapa por etapa, didaticamente ilustrados, esta coleção vai fazer você soltar sua criatividade.

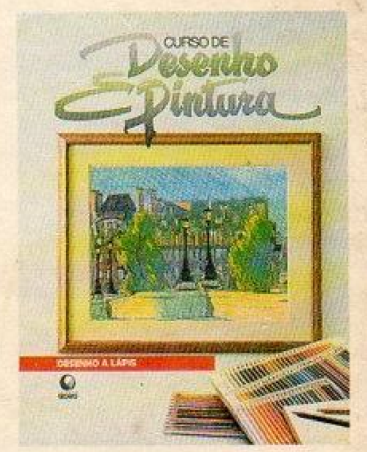
O CURSO DE DESENHO E PINTURA é dirigido a quem pretende introduzir-se ou aprimorar-se em desenho e pintura e também àqueles que querem desenvolver uma capacidade ativa de apreciação da arte.

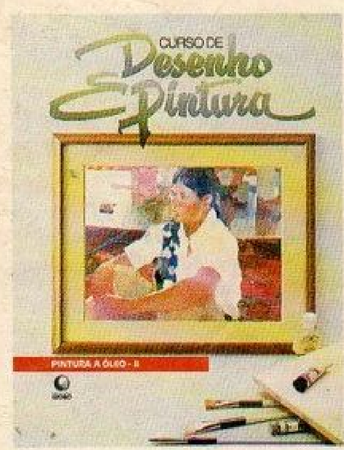
VOLUMES QUE COMPÕEM ESTA COLEÇÃO





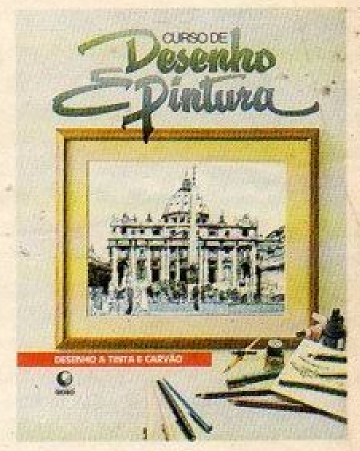




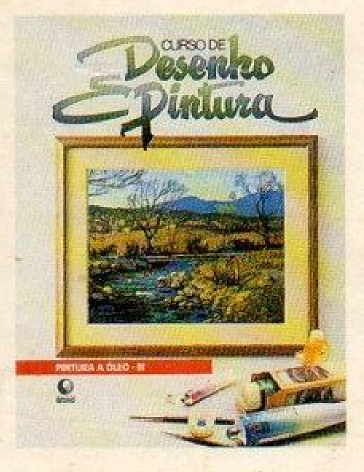


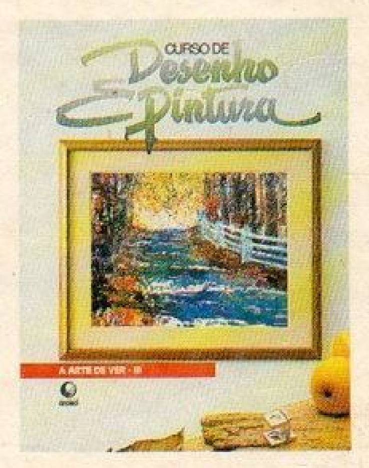














ISBN 85-250-0730-7